



قصيدة النثر

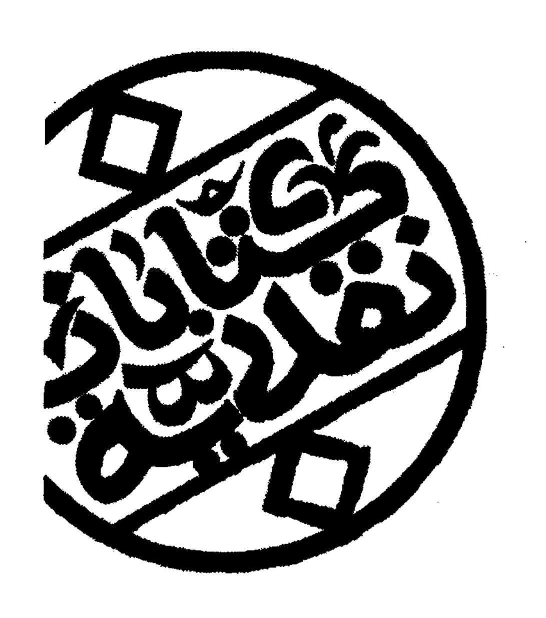
وتحولات الشعرية العربية

د. محمود إبراهيم الضبع



الهيئة العامـــة
لقصور الثقافـة

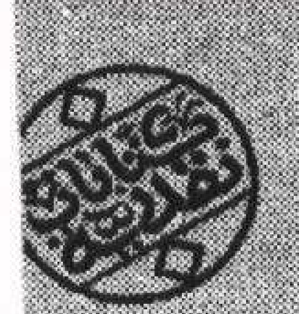
سبتمبر
2003



قصيدة النثر

وتحولات الشعرية العربية

د. محمود إبراهيم الضبع



كتابات نقدية

* شهرية (138)
سبتمبر ٢٠٠٣

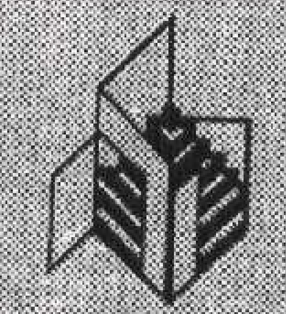
* قصيدة النثر
وتحولات الشعرية العربية

* د. محمود إبراهيم الضبع

* التدقيق اللغوى : محمد أحمد
* تصميم الغلاف : محمد أباظة
* الطبعة الأولى : ٢٠٠٣
* رقم الإيداع : ١٧٨٣٨ / ٢٠٠٣
* الترقيم الدولى :
I.S.B.N: 977 - 305 - 597 - 3

المراسلات باسم مدير التحرير : على العنوان التالى :
١٦ (أ) ش أمين سامى - قصر العينى
القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦١

* الطباعة والتنفيذ
الشركة الدولية للطباعة
المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩
شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر
ت : ٨٣٣٨٢٤٠



إهداء

إلى :

روح أبى فى أخراه ، وأمى التى أحيا

بدعواتها ، توسما . . . فلعلنى . . . .

رنيم وأروى وسماح . . . قدر الكتابة مصيرنا

الجنوب الطاهر « جهينة موطنى » بكل مافيه ومن فيه

د . محمود الضبع

تصدير

حظيت دراسة النص الأدبى فى مجتمعنا العربى بكثير من الدراسات الجادة والواعية - وهذا لا خلاف عليه - إلا أن التوجهات المعاصرة لم تزل بعد تحتم علينا دراسة هذاالنص فى إطار ما يستحدث من منجزات حضارية ، ذلك أن الأدب دائما هو مرآة للمجتمع بشكل أو بآخر ، وتعبير عن الذوق الذى يسود فى عصر ما ، ومن ثم تكون الحاجة دائما إلى إعادة القراءة فى التراث الأدبى من جهة ، وفى الواقع الأدبى من جهة ثانية ، ثم محاولة استشراف المستقبل من جهة ثالثة ، ذلك أن أدبنا العربى- كغيره من الآداب - ما فتئ تبدع نصوصه ليس بمعزل عن التطور العالمى الحادث ، وما طرأ عليه من تغيرات تتسم بالسرعة والتطور المستمرين ، وهنا تكون الوقفة لازمة للكشف عن أبعاد هذا الأدب المعاصر وتقنياته ، وتحديد أدواته ، وهويته ، لئلا تنمحى هذه الهوية فى مواجهة التيارات الواردة بفعل التدفق المعلوماتى ، والثورة التكنولوية ، وما يطلق عليه العولمة ، ذلك أن العصر الذى نعايشه إنما هو عصر الثورة فى المعلومات وتفجُّرالمعرفة ، وليس عصر الثورة الصناعية أو الزراعية كما كان من قبل .

هنا تبدو الحاجة ملحة إلى تحديد موقع الأدب العربى -

والمصرى منه بخاصة – على خارطة الآداب العالمية ، وهو ما لم يكن عليه خلاف فى الماضى ، إلا أنه الآن أصبح يحتاج لمثل هذا التحديد ، وهنا أيضا تبدو أهمية النقد فى أن يساير تلك الحركات الحادثة ، ليس بهدف الحكم لها أو عليها فقط ، وإنما بهدف تحديد ملامحها ، وتقنياتها ، وأدواتها ، وجمالياتها . . . إلخ ، وهذا هو دور النقد .

وتأتى هذه الدراسة بحثا فى نوع أدبى واحد من هذه الأنواع ، وهو الشعر ، إلا أنها سعت من خلال دراستها للشعر لأن تخرج بمعايير تتصف بالثبات إذا ما احتكمت إليها تجليات شعرية مختلفة من القصيدة العمودية إلى قصيدة النثر . إذ بعد أن هدمت نظرية الأنواع الأدبية ، وشُنّت الحملات على الحدود الفاصلة بين الأنواع ، وبعد أن أصبحت أنواع الخطاب الأدبى تتبادل فيما بينها أدواتها وتقنياتها التعبيرية ، فما الذى يحدد انتماء خطاب ما (نص أدبى) إلى نوعه ، وهل يمكن الاكتفاء بما يخطُّه المؤلف من إشارة نوعية على الغلاف (شعر – قصة – رواية – مسرح) ؟ وماذا لو راوغ المبدع فكتب على غلاف عمله مصطلح « نصوص » ، ولم يحدد نوعها ؟! ، وماذا لو كانت هذه الكتابة ذاتها تتأبى على نسبتها إلى نوع ما ، مثل قصيدة النثر ، أو الشعر المنثور مثلا ؟ وأخيرا ماذا لو نزعنا غلاف العمل الأدبى عنه ؟ . . أيمكن هنا نسبته إلى نوع ما ؟ وما المعيار الحاسم

الحاكم لهذا النوع ، والذى يسمح بانتساب ، أو إمكانية نسبة عمل أدبى ما إليه ؟!

وقد كانت هناك - دوما - مجموعة من التساؤلات التى تؤرق الفكر ، والتى حكمت فى مجملها خط سير هذه الدراسة ، مثل :

- ما مفهوم الشعر فى الدراسات العربية والنقدية القديمة ؟ هل هو فقط المفهوم المحدد بالوزن والقافية ؟ أم أنه كانت هناك مفاهيم أخرى للقول الشعرى تختلف عما وصلنا عنهم ؟ .

- ما التحولات التى طرأت على الشعرالعربى عبر تطوره الزمنى؟ .

- ما التقنيات التعبيرية البنيوية التى لازمت الشعر العربى عبر تاريخيته ؟ بمعنى ما مفهوم الثبات والتحول فى تقنيات الشعر؟

- هل هناك معيار حاسم للنوع الشعرى ، يمكن الاحتكام إليه ليفرق النوع الشعرى عَن غيره من الأنواع ، وبما لا يسمح بدخول أى نوع آخر إليه ؟ .

- ما الفرق بين سمات وماهية الشعر العربى ، وكيف تعامل الوعى النقدى العربى مع كلٍّ ؟

- هل يوجد ما يسمى قصيدة النثر ؟ وما مدى شعريتها ؟

- كيف نشأت قصيدة النثر فى مصر ؟ وما أدواتها ، ووسائلها التعبيرية التى استعانت بها لتحقيق جمالياتها ؟

– ما مدى ثبات وصدق المعيار الحاكم الحاسم للنوع النووى الشعرى على النصوص الشعرية التى كتبت فى العصور المختلفة ، منذ أقدم عصور الشعر ، حتى الوقت الراهن ؟

المنهج :

تم الاعتماد على الدراسة التحليلية النقدية لمختلف الأبعاد التى تتعلق بالنوع الشعرى فى مختلف تجلياته وتحولاته عبر الزمن .

ويتماس المنهج بشكل أو بآخر مع البنيوية ، ولكنها بنويتنا الخاصة ، التى استفادت من مناهج عدة ، لذا لم يتحر التحليل تناول القيمة (قيمة الأعمال المدروسة على المستوى الجمالى) ولكن كان التركيز على ضبط فعالية التحليل على المستوى الإجرائى ، وهذه سمة بنيوية فى البحث .

كانت هناك أسباب ، تكمن وراء استخدام نظرية النوع النووى بديلا لنظرية الأجناس الأدبية ، حيث :

١ – هناك اختلاف بين النقاد حول شعرية قصيدة النثر .

٢ – هذه النظرية تتعامل مع المتناهى فى الصغر(المكون البنيوى) فى النوع ، وتطرح نفسها بديلا لنظرية النوع التى يختلط فيها البنيوى بالجمالى .

٣ – من قراءاتى الخاصة كنت أشعر أن كثيرا من قصائد النثر لا ينتمى للشعر ، وكان السؤال دوما : لماذا ؟ هل يعود هذا

الحكم لوعى جمالى ما بتقاليد قارة ، تكونت عبر سنوات من الدرس الأدبى المدرسى ؟ أم أنها ليست شعرا بالفعل ؟

وكان التساؤل : هل يمكن الوصول إلى مهاد نقدى ، يستطيع أن يشارك نقديا فى حل هذه الإشكالية ؟ وفى هذه الآونة من التساؤلات ، تضمنت أبحاث مؤتمر النقد الدولى الأول ١٩٩٧م عرضا لنظرية النوع النووى (تطبيق على المسرح العربى) للدكتور علاء عبد الهادى [١] ، وبعد دراسته ثبتت لنا صلاحية النظرية ، بعد نقلها من حقل اشتغال المسرح ، إلى حقل اشتغال الشعر ، وقد اعتمدنا على محور المفاهيم فى بناء نظرى متماسك ، يحكمه المنطق العلمى لمهاد النوع النووى [٢] .

ويتحرى هذا البحث بتبنيه لنظريه النوع النووى كبديل لنظرية الأنواع ، حل إشكالية قائمة حول "العلاقات بين العنصر البنيوى ، والعنصر الجمالى » [٣] فى الشعر ، وتحديد الثابت من العناصر البنيوية فى الشعر بشكل عام ، باعتبار أن الوجود يسبق الماهية ، وأنه لا يمكن لنا تحديد الماهية إلا من خلال وضوحها فى جماليات وجود مختلفة ، أى أن دراستنا متوجهة منذ بدايتها إلى الوصول لمنهج علمى يتيح التعامل مع أشكال مختلفة للشعر العربى ، محاولة منا للمشاركة فى التعامل مع إشكالية التسكين النوعى لنصوص تتأبى على تسكينها النوعى .

* تنطلق الدراسة من إجراء مؤداه : أن ما يؤكد انتماء عمل

ما ، هو خصوصية هذا العمل ، فالمشترك لا يؤكد خصوصية النوع ، وإنما تتحدد فرادة كل نوع بما لا يوجد فى الأنواع الأخرى .

* تتعامل الدراسة مع مفهوم الأنواع الأدبية بشكل جزئى ، أى مع مفهوم النوع الشعرى - على وجه التحديد دون فنون النثر من قصة ورواية ومسرح - من خلال تجلياته المختلفة ، وذلك لمحاولة تحديد مفهوم قار له .

* وقد تطلب التعامل النقدى مع نظرية الأنواع التى نحن بصددها ، ثلاثة مرتكزات أساسية [٤] ، وهى :

١ - **التصنيف** : أى تصنيف الأثر اللغوى أو الفنى .

٢ - **البناء المنهجى** : أى إيجاد صيغة مبنية بناء منطقيا تؤصل النوع من زاوية اختلافه عن بقية الأنواع .

٣ - **المبدأ القار** : أى وجود مبدأ قار خلف كل تصنيف .

* وقد كان الاعتماد - لتناول مفهوم الشعر نوعا - على مبادئ أساسية ثلاث ، وهى :

١ - إبراز السمات النووية ، والتى تشترك فيها معظم الأعمال الشعرية منذ أكثرها بدائية ، وحتى آخرها تجريبيا ، ومن خلال استقراء تجلياتها التاريخية المختلفة ، وهو ما يمكن معه خلق حالة ثبات للمعيار ، أى أن يتميز هذا المعيار بالثبات عند

اختباره على أعمال شعرية مختلفة ، بصرف النظر عن زمانها ومكانها وبنائها الجمالى المختلف .

ويتعامل هذا المبدأ مع المكونات الموضوعية الراسخة ، بصرف النظر عن التلقى- وما يتعلق به من استجابة القارئ ودوره كفاعل فى النص - « وهو ما سمى بالإمكانية possibility أى وجود الموضوع بالقوة » (٥) .

٢ - إبراز أهمية التلقى (٦) باعتبارها عاملا حاسما فى حالة الوجود الشعرى ، فعلى الرغم من أن القيم الجمالية ، والمعرفية كامنة فى العمل الشعرى ، فإنها لا تتحقق - فعليا - إلا فى لحظة تلقيها ، وهو ما سمى بالفعل Action ، أى انتقال الموضوع من حالة وجود بالقوة possibility إلى حالة وجود بالفعل possibility in action .

٣ - اعتماد التحقق الشعرى الفعلى عاملا أساسيا عند تطوير المفهوم (٧) .

وقد قمنا بتعريف المفاهيم الرئيسة والمصطلحات التى تناولتها الدراسة ، والتى جاء بعضها استعارةً من علوم أخرى غير أدبية ، ومن ثم تطلب بعضها نحت مصطلح جديد لها ، وهى :

- الوجود بالقوة possibility .
- الوجود بالفعل possibility in action .
- غياب المرجع .

- الوسيط المتجانس Homogenious Medium .
- العوالم الممكنة . - السمات والماهية .
- الإيقاع النغمى . - النوع النووى NUCLEO GENRE .
- النظير المتخلّق (الآيسومر Isomer) .
- المناظِر المتحقّق (الآيسوتوب Isotop) .
- جامع النظير (Archisotop).

لم تتم إدراج تطبيقات كثيرة فى الدراسة ، وذلك لأن معالجتنا التطبيقية والإضافية لنصوص عديدة أخرى لا تحتمل الرسالة عبئها ، تشكل تعميقا وتوسيعا فى ميدان تطبيق نظرية النوع النووى كإطار مفهومى ، وقد قمنا بعمل تحليل لعدد كبير من نصوص تمثل إشكالية على مستوى النوع ، ونصوص من الشعر القديم ، ونصوص من الشعر التفعيلى ، ونصوص من قصائد النثر ، وهذه النصوص جميعها ، أفادتنا فى تصورنا الكلى عن تطور التفاصيل والاستنتاجات ، التى كشفها الدرس النقدى التطبيقى ، على الرغم من أنه لم يدرج بشكل كامل فى الدراسة - وهوالجزء المخفى من الدراسة - ، وذلك لأن هدف التحليل كان الوصول إلى النتائج ، وتأكيد الفروض التى افترضتها الدراسة .

أما على محور العلاقات فقد قمنا بتأصيله ، وبحث مستويات اشتغاله ، وكيفيات هذا الاشتغال فى حقل جديد هو

حقل الشعر ، لذا لم يكن هدف البحث تحديد الدافع الجمالى ، وتحلى الدراسة بشروط عمله على المستوى الوظيفى ، بل كان هدف البحث هو إعمال هذه النظرية ، ونقلها من حقل المسرح إلى حقل الشعر ، وذلك لأن بناءها على المستوى التجريدى يقبل اشتغالها فى حقول مختلفة .

وقد قمنا بتشغيل هذا المهاد النظرى من خلال عمليتين :

– عملية منظورة ، هى الاستنتاجات التى تمت من خلال تحليل مئات النصوص الشعرية فى الشعر العربى ، ومعرفة سماته وماهيته .

– عملية غير منظورة ، وهى تلك العناصر الجمالية للشعر ، والتى درست بعناية ، ولكن لم تثبت فى هذه الدراسة ، وذلك بعد اكتشاف عدم أهميتها من منظور البنية .

هناك مناهج ، وموضوعات ناقشتها للدراسة ، ولكن لم يتم التوسع فيها ، وذلك لأسباب تكمن فى الدراسة ، مثل :

* نظرية العوالم الممكنة ، ذلك أن التوسع فيها سيخرج البحث من هدف تحديد المكونات البنيوية إلى حصر الخصائص والسمات الجمالية .

* نظرية التلقى ، واستجابة القارئ ، لما لها من حيز فى الهيكل التجريدى لنظرية النوع النووى ، يمكن أن يكون مبحثا قائما برمته ، ولم نتوسع فيها لأنها ليست من أهداف البحث .

* موضوع التطور فى مفهوم الآيسوتوب إلى مفهوم الأركى آيسوتوب ، ورصد جماليات القصيدة العربية ، وكيف تم تطورها ، إلا أننا فضلنا عمل ضبط منهجى لهدف البحث ، لكى لا يخرج عن إطاره المحدد فى : شعرية النص ، ومفهوم النوع النووى فى الشعر .

* وكذلك توجد عشرات الأمثلة التى تخرج عن انتمائها لآيسومر شعرى (أى أنها تقع خارج الشعر) ، إلا أنه لم يتم إدراجها ، وذلك لأنها ستدخل فى إطار الحكم القيمى ، وهو ما لا نسعى إليه ، حيث يقتصر عملنا على وضع معيار حاكم حاسم للنوع النووى الذى إذا توفر حده الأدنى فى نص ما فهو شعر ، وما لا يندرج عليه هذا المعيار فإنه يخرج من إطار الشعرية .

وأخيرا فإن الفصل الأول لم يكن هدفه التشكيك فى بصيرة النقد العربى وإرثه الكبير والعظيم فى الحكم على العمل الشعرى وتوظيفه على المستوى الآنى ، ولكن الهدف كان طرح سؤال التشكيك فى أحقية هذا النموذج فى الحياة والاستمرار دون أى تطوير إلى ما لا نهاية ، الأمر الذى يشى بنسبية الجمالى وتاريخيته ، فى مقابل ثبات البنيوى واستقراره عبر العصور .

د . محمود الضبع

القاهرة ٢٠٠٠

الهوامش :

1- Dr Alaa Abd Elhady: Theory Of The Literary Genre And The Theatre " Theorical Achievement " - P.P. 13 - 51 - From: Aesthetics Of Reception And Hermeneutics - Papers Presented To The First International Conference On Literary Criticism (Cairo 1997).

2- Dr Alaa Abd Elhady: Early Arabic Performative Manifestations And The Theorical Genre - Did Arabs Know The Theorical Art Before 1847 , A. d., - Unpuplished P .hd Dissertation - Hungarian Academy Of Sciences - 1997 - P.P. 129 - 209.

3- See: Ibid ; - P. 127 - 128 . 4 - See: Ibid ; - P. 181 - 182.

5- See: Ibid ; - P. 183 - 184. 6 - See: Ibid ; - P. 163 - 172.

7- See: Ibid ; - P. 180 - 189.

الفصل الأول

حول مفهوم الشعر

في الدراسات النقدية العربية

- ❑ الوزن والقافية ومفهوم الشعر .
- ❑ الشعر والغناء .
- ❑ بين الشفاهية والتدوين (الرواية/ الكتابة) .
- ❑ الرواية والرواة .
- ❑ بين القرآن والشعر .

حول مفهوم الشعر
فى الدراسات النقدية العربية

فى تراثنا العربى القديم تصور للشعر لم يقتصر على النقاد فقط ، وإنما شارك فيه الشعراء أنفسهم بما صاغوه من أبيات حول مفهومهم لهذا الفن ، وإلا ما كان عنترة الشاعر الجاهلى يقف حائرا ، مستجديا قريحته الشعرية ، حين يقول :

* هل غادر الشعرا ء من متردم

ومن هنا كانت محاولة الشاعر الجاهلى لأن يتطور بشعره ، ويستحدث فيه أقاويل جديدة - وتلك مرحلة من مراحل النقد الفطرى - تخضع لمفهومه عما يكتبه .

على هذا النحو نشأ نقد الشعر ، وتلمس مفهومه فى الجاهلية بين الشعراء معتمدا على الجدل الذى كان يثار من خلال المتلقى الفرد أو الجماعة ، ومحاولات إرضائهم ونيل استحسانهم ، ومن ثم إعادة النظر فيما كتب بالتحسين والتجويد .

وفى نشوء فكرة المدارس الأدبية فى رواية الشعر ما يؤكد إرساء هذا الفن فى أنفس الجاهليين كتقليد متوارث ، فالشعراء المشهورون كان لهم رواة ، ثم ما يلبث الرواة أن يتحولوا شعراء

يكون لهم تلاميذهم الرواة ؛ فزهير بن أبى سلمى كان راوية لزوج أمه أوس بن حجر ، ثم ما لبث أن تحول هو شاعرا ، روى عنه ابنه كعب والحطيئة ، ثم أصبحا شاعرين ، وأصبح لهما رواة ، فروى جميل عن الحطيئة . . . ، وهكذا . .

ويعد أول فن عالجه الرواة هو الأشعار والأنساب ، وذلك بسبب الاعتماد المطلق على المشافهة " فلم تكن الكتابة فى هذه الجزيرة عنصرا يعول عليه فى نقل ما تجود به قرائح أبنائها » [١] ، وكذلك « لم ترق نظمهم الاجتماعية ليعمدوا إلى قيد الأحداث ، وتدوين الظواهر ، وكتابة الأنساب ، وجباية المكوس ، فإن وجد شيء من هذا ففى اليمن حيث كان التبابعة ، أو على طرفى الجزيرة فى الشمال حيث كان المنازرة فى الشرق ، والغساسنة فى الغرب ، فقد كان هذا الشيء قليلا لا يعتد به فى مجال الرواية ، وكان الوجه الغالب هو الاعتماد على الذاكرة » [٢]

وكتب النقد القديمة تورد كثيرا من مواقف النزاع بين الشعراء ، والتى تدل فى مجملها على أن العرب كان لهم فهمهم الخاص للشعر وفنونه كما قال عنهم سيدنا عمر بن الخطاب : « كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » [٣] .

وهذا النزاع يدل فى مجمله على أن النقد كان يعتمد على الإحساس البسيط الذى لم يتعقد ، فلم تكن قد وُضِعت بعد ضوابط نقدية محكمة للحكم على شاعرية هذا عن ذاك ، بل لم

يكن يعنيهم تحديد هذه الضوابط بقدر ما يعنيهم اكتمال القصيدة من جهتين - كما يرى شوقى ضيف - :

* **الأولى** : شكلية ، تعتمد على تتابع الموضوعات وتعدد الأغراض .

* **والثانية** : مضمونية ، تعتمد على الفخر بالنفس والاعتزاز بالجماعة [٤] .

ولعل هذا ما يدفعنا إلى البحث فى مفهوم الشعر عند العرب الجاهلية ، ومن تلاهم من عصور ، فإنه لمن البدهى أن يتحدد هذا المفهوم لفن ظهر ودام مع العرب قرونا طويلة قبل الإسلام[٥] ، صحيح أن نظم الشعر وروايته قبل الإسلام كانت تقوم على المشافهة ، إلا أن هذا لا يمنع بحال وجود هذا المفهوم لديهم .

ومن جهة أخرى فإن شعر البدو والأعراب ، وهو شعر مطبوع ، كان الشعراء ينظمونه على البديهة دون مجاهدة أو تعقيد ، والطبع الذى كان يقوم عليه إنما هو الطبع « المهذب الذى صقله الأدب ، وشحذته الرواية ، وجلته الفطنة » وهو شعر يتصف بـ « صحة العبارة وقرب المأتى ، وانكشاف المعنى » [٦] .

وهناك إجماع على ارتجال العرب للشعر ، يقول إبراهيم أنيس : « ليس من المغالاة فى شىء أن نعد الإنتاج الأدبى عند

الجاهليين مظهرا من مظاهر الثقافة اللغوية التى اكتسبوها بالتلقى والمشافهة جيلا بعد جيل ، ولم يكن ينقصهم حينئذ إلا الكتب والكتابة ، ووسائل التدوين والتسطير . . وفى مثل هذه البيئة لا تكاد تتميز معالم الكلمات وحدودها تمييزها بين القارئين والكاتبين » (٧) .

وهو ما يعنى أن فن الشاعر الجاهلى المعتمد على المشافهة كان يقوم على وحدة العبارة أو الجملة ذات المعنى التام لا على وحدة الكلمة ، وأن الكلمة المنفردة لا أثر لها فى عمله ، ولا وجود لها فى ذهنه ، فالشاعر الجاهلى يفهم اللغة على أنها « كلام متصل يتكون من عبارات وجمل ، لا من ألفاظ وكلمات مفردة ، أى أن العبارة هى الوحدة اللغوية عنده ، وأن الكلمة المنفردة لا ترد إلى ذهنه إلا كجزء من عبارة ، أو صيغة لغوية أو إيقاعية سبق له أن تعلمها مشافهة » (٨) .

وكل ذلك يشى بشفاهية الشعر الجاهلى -لا شك - واعتماد الجاهليين على موسيقية الكلام ، واهتمامهم برنين اللفظ ونغمه ، وعنايتهم من ثم بالوزن والقافية وأنواع الجناس المختلفة .

وقد جاءت المعاجم اللغوية فى تعريفها للشعر قريبة المخرج من التعاريف البلاغية والنقدية ، التى تدور حول مفهوم الوزن والقافية ، ذلك ما نجده عند الزمخشرى فى أساس البلاغة ،

والفيروزأبادى فى القاموس المحيط ، وابن منظور الأفريقى فى لسان العرب ، حيث أجمعوا على أن الشعر هو : « منظوم القول ، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كان كل علم شعرا من حيث غلبة الفقه على علم الشرع ، والعود على المندل . . . وربما سموا البيت كله شعرا . . . والشعر : القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها ، والجمع أشعار ، وقائله شاعر ، لأنه يشعر مالا يشعرغيره ، أى يعلم » (٩) .

وفى المعاجم الحديثة ما يتضمن المعنى نفسه ، حيث يورد الناقورى فى المصطلح النقدى الحديث فى نقد الشعر ، تعريفا للشعر ، لا يخرج عن المفهوم السابق وإن كان يوسعه : « الشعر فى اللغة ، العلم بالشىء ، والفطنة له والإحساس به ، وتعددت تعريفات الشعر بتعدد المذاهب والمدارس الفكرية والفنية التى ظهرت منذ أقدم الأزمان إلى الآن ، وإن كان مفهوم الشعر مختلف من شاعر إلى آخر ، ويتغير بتغير الأذواق والاتجاهات ، لا شك أن هناك عدة اعتبارات علمية وغير علمية (فنية ، ذاتية ، وسياسية) ساهمت فى تعدد مفاهيم الشعر ، لأن الشعر عند علماء العروض والقافية ، هو غيره عند علماء اللغة والأدب ، وهو عند النقاد والمتأدبين غيره عند الفلاسفة والمفكرين ، وربما كان حده المشهور « كلام موزون مقفى » وهو تعريف موسيقى منطقى يرجع أصله إلى فيثاغورث وأفلاطون ، أما الشعر فى

مدلوله المنطقى فهو « القياس المركب من مقدمات يحصل منها القبض والبسط ، ويسمى قياسا شعريا ، والغرض منه ترغيب النفس ، وهذا معنى ما قيل » : هو قياس مؤلف من المخيلات « والمخيلات تسمى قضايا شعرية ، وصاحب القياس الشعرى يسمى شاعرا » (١٠) .

ولعل هذا أيضا ما دفع النقاد العرب القدامى لأن تأتى تعريفاتهم عن الشعر ومفهومه تدور جميعا حول مفهوم الوزن والقافية ، « فقد كان القدماء من العلماء لا يرون فى الشعر أمرا جديدا يميزه عن النثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافى ، وكان قبلهم أرسطو فى كتابه « الشعر » يرى أن الدافع الأساسى للشعر يرجع إلى علتين : أولاهما غريزة المحاكاة أو التقليد ، وثانيتهما غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم » (١١) .

وقد كانت أولى المحاولات النقدية التى سعت لتحديد مفهوم الشعر ، هى التى تمت فى القرن الثالث الهجرى ، متمثلة فى جهود ابن قتيبة ، وتعريفه للشعر على أنه الكلام الموزون المقفى » (١٢) .

ويعرفه السكاكى - أيضا - بأنه « كلام موزون مقفى » (١٣) ، ثم يسهب فى الحديث عن ذلك ، واستعراض الآراء التى دارت فى عصره ، فيقول : « وألغى بعضهم لفظ المتقفى وقال : إن التقفية وهى القصد إلى القافية ورعايتها لا تلزم الشعر لكونه

شعرا ، بل الأمرعارض ككونه مصرَّعا أو قطعة أو قصيدة ، أو لاقتراح مقترح ، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون ، وأنه أمر لا بد منه جار من الموزون مجرى كونه مسموعا ومؤلفا ، وغير ذلك ، فحقه ترك التعرض له ولقد صدق » : « ومن اعتبر المقفى قال : الموزون قد يقع وصفا للكلام إذا سلم من عيبى قصور وتطويل ، فلا بد من ذكر التقفية تفرقه » [١٤] .

ولعلنا نلحظ فى كلام السكاكى عن الشعر ما يشير كذلك إلى تسمية القصيدة من القصد والتعمد .

والسكاكى يؤكد على الوزن والقافية ويشترط فيهما النية والتعمد ، وإلا كان على حد قوله « كل لافظ فى الدنيا شاعرا ، إذ ما من لافظ إن تتبعت إلا وجدت فى ألفاظه ما يكون على الوزن » [١٥] . ويضرب على ذلك مثالا ؛ (إذا قيل لجماعة : من جاءكم يوم الأحد ؟ . قالوا : زيد بين عمرو بن أسد) . فلو لم تتوفر النية والقصد إلى الوزن والقافية فلايكون شعرا ، فالشعر هو القول الموزون وزنا عن تعمُّد » [١٦] .

وقريب من هذا المذهب مذهب العسكرى ، الذى يعرف الشعر على أنه « كلام منسوج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يَسْخُفْ ، وحَسُنَ لفظُه ولم يهجُن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا ، ولا السوقى من الكلام فيكون مهلهلا دونا » [١٧] .

ويفسر العسكرى النظم بأنه من مراتب الشعر العالية التى لا يلحقها فيها شىء من الكلام . النظم الذى به زنة الألفاظ وتمام حسنها ، وليس من أصناف المنظومات يبلغ فى قوة اللفظ منزلة الشعر » (١٨) .

ويؤكد العسكرى على ضرورة الوزن والقافية كمقياس للشعر ، وذلك عندما يشرع فى شرح كيف تعمل الشعر ؟ يقول : « وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعانى التى تريد نظمَها فكرَك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادُها ، وقافية يحتملها ، فمن المعانى ما تتمكن من نظمه فى قافية ولا تتمكن منه فى أخرى » (١٩) .

ويورد « ابن جنى » فى غير موضع من الخصائص ، تعريفا للشعر على أنه الكلام الخاضع للوزن والقافية ، إلا أنه يدرج السجع النثرى تحت إطار شرف القافية : « ألا ترى أن العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى لأنها المقاطع ، وفى السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه » (٢٠) .

ويذكر « الحصرى القيروانى » على لسان « الحاتمى » تعريفا للشعر ، متضمنا كلام الوزن والقافية يقول : « وتأتى القصيدة فى

تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء »[٢١] .

ويتعرض « ابن خلدون » لهذه القضية فى مقدمته ؛ فيجعل الأوزان والقوافى أساسا من أسس الشعر ، ولكنه يضيف إليهما الخيال : « الشعر هو الكلام المبنى على الاستعارة والأوصاف ، المفصَّل بأجزاء متفقة فى الوزن »[٢٢] .

وهكذا فإن المفهوم الذى يمكن استقاؤه من التراث العربى ، والدرس الأدبى قديمه وحديثه ، إنما يعتمد على حدى الوزن والقافية كتعريف للشعر .

وإن كان قدماء العربية قد عرفوا الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى ، فإننا نلاحظ :

أولا : أن قدماء العربية حين عرفوا الشعر على أنه الكلام الموزون المقفى ، فهم إنما رأوا أن أهم ما يتميز به الشعر عن النثر - بل عن كل الأنواع الأدبية الأخرى - هو ذلك الانسجام الموسيقى فى توالى المقاطع وخضوعها لترتيب خاص ، بالإضافة لتردد القوافى وتكرارها ، وعلى أنهم كانوا يعرفون أن للشعر نواح أخرى تتعلق بالمعنى الشعرى ، وما فيه من خيال وصور جديدة لم ترد على ذهن قبلا ، تؤثر فى النفس ، وتثير فيها العاطفة ، « ولا يلجأ الشاعر فيها إلى منطق العقل والتفكير

الهادئ الرزين » (٢٣) ، والنقاد العرب فطنوا إلى وجود هذه النواحى الأخرى ، وتحدثوا عنها ، ولكنهم حين عرفوا الشعر العربى لم يوردوا ذلك فى تعريفاتهم ، بل اكتفوا بتلك الصفة التى تسترعى الانتباه أولا ، والتى تطرب لها الأسماع وهى موسيقى الشعر وتوافق المقاطع فى نسجه ، غير أن منهم من لمح بناحية المعنى مثلا ، وأومأ إليه إيماءة قصيرة ، مثل صاحب البيان والتبيين ، حين أومأ إلى أن الشعر شىء تجيش به صدورنا ، فنقذفه على ألسنتنا

ثانيا : أنهم على الرغم من التعريفات السابقة التى تدور حول تحديد مفهوم هذا الفن ، إلا أن النقاد العرب القدامى قد اهتموا بوصف القصيدة أكثر من اهتمامهم بالتحدث عن مفهوم الشعر ، بل دون توضيح لهذا المفهوم صراحة ، ودون عرض للخلفية الثقافية التى كانوا ينطلقون منها فى إصدار أحكامهم ، ولكن هذا لا يعنى عدم وجود هذا المفهوم لديهم ، إلا أنه على ما يبدو كان مفهوما كامنا فى أنفس الشعراء ، متعارفا عليه من قبل الجميع ، والنصوص التى تتحدث عن ذلك كثيرة ، فكما يقول صاحب البيان والتبيين : « لم يكن على الشاعر إذا أراد أن يكتب ، إلا أن يصرف همه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذى إليه يقصد ، فتأتيه المعانى إرسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا » (٢٤) .

وفى اهتمام العرب بوصف القصيدة ، نتساءل : هل فرقت العرب بين مفهوم الشعر وسماته ؟ ذلك أن السمات ليست مفهوما ، لأنها يمكن أن تنطبق على مئات الأشياء ، والهوية يستحيل بقاءها ثابتة ؛ وذلك لتعاملها مع بيئة اجتماعية لها نمط اقتصادى ، وبيئة ثقافية ، ومفاهيم عقائدية ، وأسطورية ، وتطور لغوى ، وطبيعة مكان . . . . كل هذا يؤثر فى مفهوم الشعر وهويته وسماته ، فكيف تعامل الوعى النقدى مع سمات الشعر وهويته ؟

وربما أعطانا ذلك إشارة مهمة إلى جانب آخر من جوانب القضية ، وهو أن الشعر لم يكن فنا مقصورا على فئة معينة من الناس ، بل كان يقال على كل لسان ، فهل كان الشعر يقال على كل لسان لأنه كان أحد الأوعية التى استوعبت حكم القوم وتراثهم ؟ هل لأن إيقاعه سهل حفظه فكان مع غياب الكتابة وظهورمجالس الأنس ، وسيلة من وسائل التمايز الاجتماعى ؟

واستنادا على مقولة سيدنا عمر بن الخطاب رضى الله عنه « « علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه » - يتأكد ذلك ، والدكتور شوقى ضيف يؤكد أننا » لا نستطيع أن نحصى من جرى لسانهم بالشعر حينئذ ، فقد كانوا كثيرين ، وكانت تشركهم فيه النساء ، وكان ينظمه ساداتهم وصعاليكهم ، ويخيل إلى الإنسان أن الشعر لم يكن يستعصى على أحد منهم » [٢٥] .

وهذا معناه أن الشعر كان عند العرب الجاهلّية فنا شعبيا أو جماعيا ، ولم يكن قصرا على جماعة بعينها ، أو أنه من فئات المجتمع « إنه كان ظاهرة اجتماعية عامة ، ولم يكن صناعة فردية واعية ، كما حدث بعد ذلك فى العصر العباسى » (٢٦) .

١- الوزن والقافية ومفهوم الشعر :

لا خلاف الآن على شفاهية الشعر العربى ، ولا على ذيوعه على ألسن جميع العرب بلا استثناء ، ولا على أن نظرية عمود الشعر كانت بالنسبة لهم تعبيرا نقديا يشخصون به خصائص الشعر (سماته) ، وهى نظرية تأصلت منذ الأصمعى فى رسالته « فحولة الشعراء » والجاحظ فى « البيان والتبيين » وابن قتيبة فى « الشعر والشعراء » ، وغيرها من الدراسات التى ساهمت فى تأصيل مفهوم الوزن والقافية وجعلهما حدا للشعرلا يجوز الخروج عنه ، وإلا ماعُدَّ الكلام شعرا .

ونتج عن ذلك أيضا ، الاعتقاد بأن نظرية عمود الشعر تعنى إقامة القصيدة على الوزن والقافية ، وأن الشعر المكتوب على هذه الصورة يسمى الشعر العمودى ، وما دون هذه الصورة تسقط عنه الشعرية تماما ، ويخرج من هذا السياق .

ولعل فى هذا المفهوم المتأصل- عمود الشعر - ما يسمح لنا بالنظر فيه ، بغية تعرف مفاهيم الشعرية ، والبحث فيما إن

كانت هناك مفاهيم أخرى تجاورت مع المفهوم المرتبط بالوزن والقافية .

فما يتضمن معنى الوزن فى أشعار العرب القدامى نادر ، مما يستدعى الوقوف أمامه ، وإن ورد فى قليل من النصوص المتناثرة فإنه غير صريح فى معناه ، أو لا يرمى إلى مصطلح الوزن والقافية الذى هو متعلق بالعروض ، من ذلك مثلا وصف « عنترة بن شداد العبسى » لقصيدة له بأنها « در نظم » ، يقول :

عبيلة هذا در نظم نظمته وأنت له سلك وحسن مبهج

والبيت وإن كانت تشير إليه أصابع الاتهام والتشكيك - فإن لم يكن فى الأمر شك - فإن معنى النظم فيه غير محدد ، ولا يمكن الجزم فيه بأن المقصود هو نظم الشعر ، وإن كان كلام عنترة على سبيل المجاز ، مثله مثل تسمية ابن عبد ربه لمؤلف بالعقد الفريد ، ولكن وأيما كان الأمر فإن الوزن لم يكن له نصيب يذكر من كلام العرب ، **وإن كانت القافية قد نالت حظا أوفر من الوزن ،** حيث حظيت من أشعار الجاهليين بسبعة أبيات ، مما يمكن النظر إليها على أنها كانت فى **عرف الجاهلية أهم عناصر الشعر على الإطلاق** .

إلا أن العجيب فعلا فى كلام العرب وأخبارهم ، بعض الروايات التى سمت شعرا ما ليس موزونا ولا مقفى ، ولكنه يشتمل فقط على مجرد التشبيه ، ومن ذلك الخبر الذى أورده

عبد القاهر الجرجانى (ت٤٧١هـ) فى « أسرار البلاغة » من أن « عبد الرحمن بن حسان بن ثابت » رجع إلى أبيه حسان - وهو صبى- يبكى ويقول : « لسعنى طائر » ، وكان لسعه زنبور ، فسأله حسان أن يصفه ، فقال عبد الرحمن : « كأنه ملتفٌ فى بُرْدَىْ حِبْرة » ، فصاح حسان : « قال ابنى الشعرَ وربُّ الكعبة » ، ويعلق الجرجانى على هذا بأن التشبيه يدل على مقدار قوة الطبع « ويفرق بين الذهن المستعد للشعر ، وغير المستعد له » (٢٧) .

وهذه الرواية - على الرغم من غرابتها ، وإمكانية اعتبارها من باب المجاز والمبالغة فى القول - فإنها تطرح أمامنا التساؤلات ، فهل يعنى ذلك أن هناك تاريخا أدبيا مسكوتا عنه ، تم تجاهله لصالح بنية أقرب إلى المنطق الرياضى منها إلى روح الفن ؟ ، وهل تعنى رواية حسان أن العرب لم تشترط للشعر دائما أن يكون موزونا مقفى ؟!! وإن كانت الإجابة عن ذلك يصعب التدليل عليها ، فإنها تظل فرضية قابلة للتصديق أو الكذب ، بل ربما تفتح أمامنا مساحات واسعة من التفكير الذى ربما يبدو للوهلة الأولى غير منطقى ، بل ويتعارض مع الذائقة التى تعتمد على تاريخ طويل من الخبرة بهذا الفن .

أما الجاحظ فيشير فى كتاباته إلى أن العرب فى جاهليتها كانت « تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى ، وكان ذلك هو ديوانها » (٢٨) .

ويعتبر «الجاحظ» (ت٢٥٥هـ) هو أول من جمع بين الوزن والقافية وجعلهما حدا للشعر يفرقه عن بقية الأنواع . ومن ثم درج بقية النقاد من بعده على اعتبار هذين العنصرين (الوزن والقافية) متلازمين معا ، خاصة عند حديثهم عن مراحل إنشاء القصيدة ، وهذا ما تؤكده الدراسات التى تلت الجاحظ :

فابن طباطا العلوى (ت ٣٢٢هـ) يصف مراحل العمل الشعرى بأن الشاعر إذا أراد بناء قصيدة «محض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه أثبته ، وأعمل فكره فى شغل القوافى بما تقتضيه من المعانى» (٢٩) .

ومنه يتضح أن عمل الشاعر كما يحدده ابن طباطبا يأتى على مرحلتين :

* **الأولى** : فكرية تجريدية تعتمد على محاولة تجميع المعانى والأفكار فى لغة نثرية عادية .

* **والثانية** : موسيقية تعتمد على نظم هذه الأفكار والمعانى فى قالب موسيقى .

ولعل أخصب المحاولات النقدية القديمة التى حاولت تحديد مفهوم الشعر ، هى تلك التأملات التى أثبتها ابن رشيق القيروانى فى «العمدة فى محاسن الشعر» حيث يضع فى هذا

الكتاب تصورا جادا ومبكرا للشعر ، ويحدد مفهوم الشعر بدءا بالقصد والنية - وإن كان الجاحظ قد سبقه فى مقولة القصد- ، ليمنع بذلك ما يأتى فى القرآن الكريم من الكلام الموزون ، أو غيره مما يرد فى كلام العامة من غير الشعراء ، فالشعر « يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهى **اللفظ والوزن والمعنى والقافية** »[٣٠] .

وفى كلام ابن رشيق هذا ما يستحق التأمل ، فماذا كان يعنى بقوله : « بعد النية » ؟ ألا يعنى ذلك شروط الإنتاج الشعرى فى زمن بعينه ، ومكان بعينه ؟ أى أن كتابة الشعر كانت ترتبط بزمن يحدد مفهوما ترتبط فيه كتابة الشعر بالنية القصدية التى فرضها الزمن .

ومن جهة أخرى فإن ابن رشيق فى مفهومه هذا لم يتكئ على الوزن والقافية كمحددين أساسيين للشعرية ، وإنما فرق بينهما وبين محددين شديدى الشعرية وهما اللفظ والمعنى ، وما يستدعيه ذلك من ضرورة وتصريف . وابن رشيق لم يذكر الوزن والقافية ، وإنما ذكر اللفظ والمعنى ، وهو ما يعد ضابطا لمفهوم الشعرية الذى يمكن على أساسه أن تخرج ألفية ابن مالك مثلا من دائرة الشعر ومفهومه . ثم إن ذكره للمعنى ، إنما هو تقصد للقيمة الجمالية وليس القيمة الوظيفية .

ومن الدراسات التى تلت « الجاحظ » و« ابن طباطبا » ،

دراسة « قدامة بن جعفر » (ت ٣٣٧هـ) التى طور فيها ما توصل إليه سابقه « ابن طباطبا » ، فقدامة يعرف الشعر معتمدا على ثالوثه المكوّن ، وهو : الوزن والقافية والمعنى ، وإن كان يرى أن القافية أقل أهمية من العنصرين الآخرين ، فهو يرى أن « اللفظ والمعنى تأتلف فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يتكلم فيها » ، وذلك إنما يكون « لسهولة وجودها فى طباع أكثر الناس من غير تعلم ، والدليل على ذلك سبق الشعر للعروض والقوافى زمنيا » (٣١) .

ويتفق « أبو هلال العسكرى » (ت ٣٩٥ هـ) مع النظرية السابقة فيؤكد على فكرة إحضار المعانى أولا ثم طلب الوزن الذى يناسبها والقافية التى تحتملها ثانيا » (٣٢) .

ويضع « الباقلانى » (ت٤٠٣هـ) شرطا شكليا جدا لا علاقة له بالمضمون فى الشعر ، وإن كان يؤكد تلازم الوزن والقافية وهو « أن يتفق وزن الأبيات وتتفق قوافيها » (٣٣) .

ثم يأتى « ابن رشيق القيروانى » بتأملاته فى العمدة ، ويشير إلى أن « الوزن أعظم أركان الشعر وأولاها به خصوصية ، وأن القافية جزء من الوزن مجلوبة له ضرورة إلا إذا كان فى الوزن عيب » (٣٤) ، ولكن ابن رشيق فى موضع آخر يتحدث عن القافية ، ويجعلها فى مركز أهم مؤكدا أنها « شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر ولا يكون شعرا حتى يكون له وزن وقافية » ،

ويبدو من خلال هذا أن ابن رشيق خشى أن يقع فى تعميم الخصوص ؛ فهو متأرجح بين تقديم الوزن وإهمال القافية ، وبين المساواة بينهما فى القدر وجعلهما شرط الشعر .

ثم يأتى الشهرستانى « (ت٥٤٨هـ) فى « الملل والنحل » ، فيضم الشعراء إلى الحكماء القدماء ، ويرى أنهم - أى الشعراء - يستدلون بشعرهم دون أن يكون هذا الشعر على وزن أو قافية ، ودون أن يكون الوزن ركنا فى الشعر عندهم « بل الركن عندهم إيراد المقدمات المخيلة فحسب » ، على أنه يعود فيشير إلى أن الوزن والقافية عندهم قد يكونان معنيين فى التخييل » [٣٥] .

ولعل أكثر من توسع فى نظرية « قدامة بن جعفر » والتى تقول بعدم الاضطرار لتعلم الأوزان ، هو « ابن الأثير » (ت ٦٧٣ هـ) الذى يرى أن من آلات صناعة المنظوم «علم العروض الذى يقام به ميزان الشعر » لكن ليست معرفة هذا العلم واجبة على الشاعر - من وجهة نظره - وذلك لأن النظم مبنى على الذوق ولو نظم بتقطيع الأفاعيل لجاء شعره متكلفا . : « وإذا أريد للشاعر تعلم العروض فلمعرفة بعض الزحافات التى قد ينبو عنها الذوق ، ومعرفة الروى والردف وما يصح من كل ذلك وما لايصح » [٣٦] .

وإن كان ذلك لا يلغى الوزن فإن المعول عليه عند « ابن الأثير » إنما هو الطبع القابل لصناعة الشعر ، وهو قول جديد

على الذائقة العربية ، وعلى الطبع العربى الذى درج على التنغم على أسس ثابتة ، حسبها الوزن والقافية .

ومن هذه الدراسات نلاحظ :

* **أولا** : أن الجمع بين الوزن والقافية كمصطلحين ضروريين للقصيدة العربية ، بدأ مع الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) ، ثم استمر مع من تلاه من نقاد العرب القدامى .

* **وثانيا** : أن هؤلاء النقاد السابق ذكرهم استخدموا جميعا مصطلح الوزن دون أن يعرفوه ، ولعل أول من عرَّف الوزن من العرب هو « الفارابى » (ت٣٣٩هـ) ، وهو يربط الوزن بالإيقاع ، ويرى أن الوزن إيقاع الألفاظ وقسمتها أجزاء هى : سلاميات وأسباب وأوتاد ، ومن ثم فإن الوزن هو زمان النطق بالأجزاء اللفظية المحدودة العدد المتساوية » [٣٧] .

ومن ذلك يتضح أن مفهوم الشعر لدى العرب قد تغير من تصوره طريقا إلى تصوره جسما يوزن . . إلى تصوره زمنا للصوت ، بمعنى أنهم تصوروه ابتداء أسلوبا فى الكلام خاصا متميزا عن غيره ، ثم تصوروه جسما يوازن آخر من نفس الثقل (الموسيقى) ، ثم تصوروه مدة معينة تعطى للفظ .

والفارابى نفسه لا يعد القول شعرا إذا لم يكن موزونا بإيقاع ، أما إذا كان فى القول محاكاة وحسب فإنه لا يعده قولا شعريا إلى أن يوزن ويقسم أجزاء ، وهو ما يعنى أن الوزن عنده

وجهين : عروضيا وموسيقيا ، والأول تميز به الأوزان ، والثانى يقدر به زمان النطق ؛ فاللحن إذن - عنده - ملازم للشعر .

وعلى الرغم من أن « قدامة بن جعفر » (ت٣٣٧هـ) كان معاصِرا للفارابى ، ويعد مؤسس النظرية الشعرية العربية ، فإنه لم يعرف الوزن ، ولعل ذلك لأنه رآه مصطلحا عروضيا لا نقديا ، وقد اكتفى قدامة فقط بأن يطلب أن يكون « الوزن سهل العروض » دون أن يوضح مفهوم السهولة ، وكيف يكون ، واشترط « ائتلاف اللفظ والوزن عن طريق المحافظة على بنية الكلمة وترتيب الكلام ، وعدم الزيادة عليه والنقص منه بسبب الوزن » [٣٨] .

ومن ذلك يمكن الفهم بأن قدامة يعنى بالوزن إيقاع البيت الداخلى ، وهو ما يمكن أن يدخل ضمن عديد من المفاهيم البلاغية والعروضية فى النقد المعاصر .

أما الموقف الغريب فى النقد العربى القديم فهو موقف « أبو حيان التوحيدى » (ت٤٢١هـ) والذى اهتم فيه بالتفريق بين النثر والشعر على أساس الوزن وحسب ، ولم يرد ذكر القافية عنده ، وهو ما يخالف موقف الذين فرقوا بين النثر والشعر على أساس الوزن والقافية ، بل والمعنى ، أو المحاكاه والتخييل ، ولم يكتف أحد منهم بالتفريق على أساس الوزن فقط » [٣٩] . فهل يعنى ذلك أنه كان يطلق مصطلح الوزن ويريد به التعميم على القافية ؟ !!

ويحاول « الباقلانى » (ت٤٠٣هـ) أن يبحث عن بدايات الشعر ، وكيف اتفق للناس إقامة وزنه ، فيرى أنه عرض للناس فى تضاعيف الكلام غير مقصود إليه ككل نظام كلام « ثم استحسنوه ورأوا أنه قد تألفه الأسماع وتقبله النفوس فتتبعوه وتعلموه » [٤٠] .

وهذا ما يشير إلى أن الباقلانى لا يشترط الوزن وحده دليلا على الشعرية ، أو فارقا للنص الشعرى عمن سواه ، فهو يؤمن أن الوزن مجرد اتفاق ، وأن الناس قد اختاروا من كلامهم ما وجدوه منظوما اتفاقا ثم حاكوا على منواله ، وهو أيضا من القائلين بضرورة القصد إلى قول الشعر حتى تصح تسميته شعرا ، وهو يتفق فى ذلك مع السكاكى الذى يشترط النية والتعمد فى الشعر ، ويرى السكاكى أن الأوزان التى وصلتنا ما هى إلا مجموع ما حصره الخليل ، وتتبعه العلماء من بعده « فاعرف وإياك إن نُقِل إليك وزن منسوب إلى العرب لا تراه فى الحصر أن تعد فواته قصورا فى المخترع ، فلعله تعمد إهماله فى جهة من الجهات » [٤١] . ومن هناك فهناك الكثير من المهمل الذى يفوق المستعمل ، فالخليل حصر الشعر ، وما كثرت شواهده أثبته ، وما لم تتجاوز شواهده البيت والبيتين أهمله .

وهو ما يشير إلى أن العرب نقدت مفهوم الشعر القائم على أساس من الوزن والقافية كحد من حدود الشعر ، و قد تبدت

هذه الدعوة وأعلن عنها كثير من العرب القدامى ، ومن هؤلاء « الجاحظ » الذى ذم العروض كلية ؛ إذ يقول : « هو علم مولَّد ، وأدب مسْتَبْرَد ، ومذهب مرفوض ، وكلام مجهول ، يستنكر العقل بمستفعلن وفعول ، من غير فائدة ولا محصول »(٤٢) .

وربما قد وقف الجاحظ هذا الموقف من العروض لأنه عايش عصور التطور الأدبى آن تحول المجتمع من البدوية المحضة إلى الحضرية التى أوجدت معايير جديدة لم تكن مسبوقة ، ومنها أن الكتابة غدت معبرا عن نقد مكتوب لنص مكتوب ، على عكس ما كان فى أدب الجاهلية ، إذ الحكم بنقد مكتوب على أدب شفاهى مسموع ، وهذا ما هو من طبيعته أن يحدث خلافية فى الرؤية النقدية .

وأيا ما كان الأمر ، فمن المؤكد أن هناك تاريخا غائبا مسكوتا عنه ، والذى على مايبدو أنه غاب لشيوعه بين جماعات كانت لا تحتاج إلى تعريف ما تكتب ، فالحديث عن الوزن والقافية لم يتخذ منحى الجدية إلا فى زمن متأخر نسبيا ، فى بداية القرن الثالث الهجرى ، خاصة فى صحيفة بشر بن المعتمر المعتزلى .

ولعل ذلك ما دعا البعض إلى إثارة الجدل حول الأوزان الدخيلة على أوزان الشعر العربى ، والتى يتناثر الحديث عنها فى

كثير من الكتب . مما يشير إلى نمو الوعى النقدى " ولعل العامل الجوهرى فى تحقق هذا النمو يكمن فى تمثل الكتابة فى وعى الإنسان وتحوله – من ثم – من مرحلة الشفاهية إلى مرحلة الكتابية ، وتقوم المرحلة الأولى فى داخل الوعى الإنسانى بوصفها علامة على ثقافة أسُّها الاتصال بالطبيعة والآخر اتصالا مباشرا دون فصل تجريدى عن العالم المحيط بها ، فى حين تعكس المرحلة الأخرى ثقافة تنفصل فيها الذات عن الطبيعة والآخر ، وتصبح أكثر انعكاسا على نفسها » [٤٣] . وهو ما توفر للمجتمع العربى فى ظل سيادة الإسلام ، وما أحدثته الكتابة والترجمة من أثر فى محاولات النقد وتأصيلها .

ومن ذلك يتضح أن مفهوم الوزن والقافية قد وجد من يحاول أن يغايره ، سواء على المستوى النقدى -كما فعل الجاحظ وخلافه – أو على المستوى الإبداعى الذى يتجلى فى تجسيده الشاعر أبو العتاهية الذى نشأ فى نهاية الدولة الأموية ، وقبل قيام الدولة العباسية بعامين ١٣٠هـ ، وقد اهتم أبو العتاهية بالجانب الأخلاقى فى شعره ، ولعل أهم عمل فنى فى هذا الجانب هو أرجوزته التى سماها (ذات الأمثال) ، وهى أطول قصيدة فى مجموعة شعره الأخلاقى ، وتتجاوز الأمثال فيها أربعة آلاف مثل ، وهى طويلة جدا كما يذكر صاحب الأغانى ، إلا أنه لم يصل إلينا منها إلا عدد قليل من أبياتها ، ذكر الأصفهانى منها

فى الأغاني ثلاثة وعشرين بيتا ، وجمع « الأب لويس شيخو » منها اثنين وخمسين بيتا ونصف ، يقول أبو العتاهية فيها [٤٤] :

حسبك مما تبتغيه القوت	**ماأكثر القوت لمن يموت**
الفقر فيما جاوز الكفافا	**من اتقى الله رجا وخافا**
هى المقادير فلمنى أو فذر	**إن كنت أخطأت فما أخطا القدر**
لكل ما يؤذى وإن قل ألم	**ماأطولَ الليل على من لم ينم**

والجديد فى (ذات الأمثال) وغيرها - مما جرى على هذا المنوال - فى شعر أبى العتاهية ، هو ثورته على القوالب الشعرية التى كانت ثابتة ، فكسر القيود المضروبة حولها ، وأطلق لنفسه العنان ، ولإبداعه الحرية فى أن يبتكر الأوزان التى تتناسب وما يقوله من شعر ، غير عابئ بالموروثات والتقاليد الشعرية ، « وما مزدوجته المعروفة بذات الأمثال إلا ضرب من الثورة على التقاليد ، وإن صح أن يقال من أن أول من كسر قيود القافية التقليدية فى القصيدة العربية هو أبو العتاهية وبشار » [٤٥] .

وإن كانت « ذات الأمثال » حكم متفرقة كل منها فى شطر ، ويسيطر عليها طابع الارتجال ، إلا أن السؤال يبقى : هل نعد ذات الأمثال شعرا أم ليس شعرا ؟ ولماذا استقبلها الوعى النقدى العربى على أنها شعر ؟

ويؤكد « ابن قتيبة » خروج أبى العتاهية على القافية والوزن ؛ فيقول : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال

شعرا موزونا يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوما عند قصّار فسمع صوت المدقة فحكى ذلك فى ألفاظ شعره ، وهو عدة أبيات منها :

للمنون دائرا ت يُدِرْنَ صرفَها
هن ينتقيننا واحدًا فواحدا [٤٦]

ويخالف يوسف خليف ، ابن قتيبة فى تفسيره لخروج أبى العتاهية على العروض ، على أساس سرعته وسهولة الشعر عليه ، ويرد هذه الظاهرة لاتجاه أبى العتاهية إلى الموسيقى لمحاكاة الأصوات ، الذى وجهته إليه فكرته فى الترجمة الشعرية .[٤٧] .

وكأنه لم ينظر إلى الشعر على أنه مثال يحتذى به ، أو على أنه « صخرة عليه أن ينحت فيها ليخرج منها تماثيل يعجز البشر عن أن يأتوابمثلها ، وإنما نظر إليه على أنه كلام من كلام الناس الذين يتبادلونه فى حياتهم اليومية » [٤٨] .

وإن كان ما قاله ابن قتيبة عن أبى العتاهية يمكن رده إلى الموهبة والعبقرية ، فإن ما يسترعى الانتباه فى الأمر ، أن النقاد القدامى تعاملوا مع هذا النص وغيره - مما هو على شاكلته - على أنه شعر ، فهل يعنى ذلك فعلا أن الشعر ليس محصورا فى أعاريض الخليل ؟ وهذا مع الوضع فى الاعتبار ما سبق الحديث عنه من أن المهمل يفوق المستعمل .

وأكثر الناس - كما كان يقول أبو العتاهية - « يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم »[٤٩] ، ولم تكن أرجوزة « ذات الأمثال » هى المجال الوحيد الذى أبدعته قريحة أبى العتاهية فى الخروج على الأوزان والقوافى ، وتمثُل الأسلوب النثرى فى القصيدة العربية ، وإنما كان يظهر أيضا فى كثير من قصائده ومقطوعاته التى تجرى على النسق التقليدى للقصيدة العربية ، من التزام حرف واحد للروى فيها ، ومن ذلك ما فعله من التزام (تاء التأنيث الساكنة ، وواو الجماعة) على الرغم من ندرة ظهورهما فى القوافى العربية ، وتعود الندرة فى ذلك إلى أن التزام « تاء التأنيث » يعد خروجا على المألوف بالنسبة للعرب ، أما « واو الجماعة » فهى خروج على القاعدة ، لأن العادة العربية فى العروض جرت على استخدام الواو حرف وصل لا روى ، وهو ما يدفعنا للتساؤل : لم كان هذا الخروج على المألوف ؟ أهو نوع من التجديد ليس إلا ؟ أم أنه نوع من العودة بالقصيدة العربية إلى أبنية شعرية لم تذكرها كتابات النقاد والبلاغيين ؟ ، ويذكر صاحب الأغانى أن الصولى روى أن أبا العتاهية سُئل : هل تعرف العروض ؟ فقال « أنا أكبر من العروض » ويعلق الأصفهانى على ذلك فيقول : « وله أوزان لا تدخل فى العروض »[٥٠] .

مـثـل :

كأننى بالديار قد خَرِبتْ

وبالدموع الغزار قد سُكِبتْ [٥١]

إذا أنت لاينت الذى خَشَّنتْ لانتْ

وإن أنت هوَّنت الذى صعَّبتْ هانت [٥٢]

وإن كان لأبى العتاهية هذه الأوزان التى لا تدخل فى العروض فربما يرد ذلك إلى أن المهمل يفوق المستعمل ، إلا أن ذلك يشير إلى قبول النقد القديم مبدأ الخروج عن الأعاريض المعروفة .

وما يمكن تأكيده أن أبا العتاهية فى هذه المجموعة من قصائده ومقطوعاته يبتعد بها عن المفهوم السائد للشعر بأنه الكلام المحدود بالوزن والقافية ، وكأنه كان يرى أن للشاعر الحرية فى أن ينظم شعره فى القالب الموسيقى الذى ترتاح إليه أذنه ، سواء أكان من القوالب المعروفة التى ينظم فيها الشعراء شعرهم ، أم لم يكن ! وحسبه أن يكون هذا القالب موسيقيا لا تنفر منه الأذن ولا تنكره الأسماع ، وكما كان الشعراء القدماء ينظمون شعرهم وفق رنينه الموسيقى فى أذنه دون أن يتقيد بأوزان الخليل ، أو كما يقول يوسف خليف : « لعله كان يرى أن عمل الخليل فى حصر أوزان الشعر العربى محاولة اجتهادية ، ليس من الضرورى أن تكون محاولة جامعة مانعة ، وما الذى يحمل الإنسان على الاطمئنان إلى أن أوزان الخليل هى كل

الأوزان التى كان العرب ينظمون شعرهم فيها ؟ وماالذى يمنع أن تكون لهم أوزان أخرى لم يصل إليها علم الخليل » [٥٣] .

وتلك إشارة ذكية تستدعى الوقوف أمامها ، خاصة لما هو ثابت من انتشار الشعر بين العرب ، لا فرق فى ذلك بين رجل وامرأة ، أو بين شيخ وشاب ، بل إن الخليل نفسه يمنح هذه الحرية للشعراء ؛ إذ يقول : « الشعراء أمراء الكلام ، يصرفونه أنى شاءوا ، وجائز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده ، ومن تصريف اللفظ وتعقيده ، ومن مد مقصوره وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته » [٥٤] .

وإن كان ذلك متاح للشعراء ، فما الذى يمنع عليهم الحرية فى التجديد فى القوالب والأوزان والقوافى ؟ فمن الذى كان إذن يقنن ذلك للشعراء الأول الذين كتبوا قبل أن تكون العروض ، وقبل أن يحدد الموزون ويقفى الكلام ؟

ومن هنا يتضح أن الأوزان العربية للشعر ارتبطت بالبيئة المعاشة ، ولو اختلفت البيئات لاختلفت الأوزان .

والسبب فى استمرار سيادة مفهوم الوزن والقافية للشعر إنما يرجع إلى أن العقل البشرى يميل بطبيعته إلى وضع مفاهيم ثابتة ، مما جعلهم يميلون فى الشعر إلى نمط واحد يسيرون على نهجه ، وهو ما حققه الموزون المقفى ، فقد مر المجتمع العربى بفترات شديدة الحرج سواء فى فترة ظهور الإسلام ونزول

القرآن ، وما أحدثه ذلك من إشكاليات إبداعية وروحانية ولغوية وعقائدية ، أم فى عهد الخلفاء الراشدين آن حروب الفتنة والردة ، أم فى فترة العصرالأموى التى كانت شديدة الحرج سياسيا ودينيا ، نظرا للأحداث الجارية من فتنة وقلاقل سياسية ، وتحولات اجتماعية ، وخلافه ، وما أحدثه ذلك جميعه من توظيف الشعر لصالح السياسة والدين والتعليم ، كل هذه الأمور بسطت الشعر لاعتماده على ما هو سائد ومتفق عليه ، وهنا لن يتم تسجيل المختلف عليه ، الذى اقتصر على وعى العلماء ، وبما أن العلماء لم تكن وسيلتهم فيما يتعلق بالأدب - فى هذه الفترة - هى التدوين ، إذن فلن يسود سوى المفهوم الذى يميل إلى ذكر المضطرد والمتفق عليه ، وهو الموزون المقفى ، يضاف إلى ذلك أن البيئة لم تكن تسمح بظهور المختلف ، وإن كان ذلك قد ظهر مع الكوفة وتعدد الأمصار وظهور الحياة المدنية وهدم المركزية .

٢- الشعر والغناء :

منذ نشأته وارتبط الشعر العربى بالغناء ، كغيره من أنواع الشعر الأخرى لشعوب العالم المختلفة مثل اليونانيين ، والبابليين ، والمصريين القدماء ، وعلاقة الشعر بالموسيقى علاقة قديمة ، فكما يقال فى الأثر « الإنشاد ابن للموسيقى وأب للشعر » [٥٥] .

وقد كان شعراء الجاهلية – كغيرهم من شعراء العالم أيضا – يغنون أشعارهم ويتغنون بها ، بل إن الشعر والغناء كانا شيئا واحدا عند العرب ، وكان الشاعر مغنيا وقاصا فى آن واحد والأدلة على ذلك كثيرة منها :

الألقاب التى كانت تطلق على الشعراء أنفسهم ، ومنها تلقيب عدى بن ربيعة التغلبى بالمهلهل ، أى المغنى بالشعر أو المهلهل به ، وتلقيب الأعشى بصنَّاجة العرب ، لأنه كان يغنى شعره على آلة موسيقية تعرف باسم « الصَّنج » .

وفى النصوص التى وردت فى كتب التراث ما يشير إلى أن نظم الشعر وغناءه كانا بمعنى واحد ، فكثيرا ما يرد ذكر أمير أو خليفة يقول لشاعر : أنشدنى شعرا " وكانت العرب تقول : فلان يتغنى بفلان أو بفلانة إذا صنع فيه شعرا » [٥٦] .

بل ويصنف الشعر العربى كله على أنه شعر غنائى ، أى يتغنى الشاعر فيه بمشاعره .

ويروى ابن سيرين خبرا عن رسول الله ﷺ فيقول : بينما رسول الله ﷺ قد شنق ناقته بزمامها ، حتى وضعت رأسها عند مقدمة الرحل ، إذ قال : يا كعب ، احدُ * بنا ، فقال كعب [٥٧] :

قضينا من تهامة كل حق وخيبر ثم أجممنا السيوفا
نخبرها ولو نطقت لقالت قواطعُهُن دَوْسا أو ثقيفا

قال عليه السلام : والذى نفسى بيده ، لهى أشد عليهم من رشق النبل » (٥٨) .

وكذلك قول عمر بن الخطاب] للنابغة الجعدى : « أسمعنى ما عفا الله لك عنه من غنائك ، يريد من شعرك » (٥٩) .

وكذلك ما أورده المسعودى فى مروج الذهب من أن الغناء والحداء بالشعر عند العرب بمعنى واحد : « وكان الحداء أول السماع والترجيع فى العرب ، ثم اشتق الغناء من الحداء » (٦٠) .

ومما يؤكد ذلك أيضا ما كان يطلق على الشعر من أنه قريض ، والذى يعنى التقطيع أى الإنشاد والغناء . يضاف إلى ذلك أيضا النصوص الشعرية التى صاغها الشعراء أنفسهم وتدور حول هذا المعنى ، ومنها قول امرؤ القيس ، وهو يذكر إعجاب بعض النسوة بصوته :

يَرُعْنَ إلى صوتى إذا ما سمعْنَهُ
كما ترعوى عيطٌ إلى صوت أعيسا (٦١)

وقول أبو النجم الراجز :

تغنى فإن اليوم يوم من الصبا
ببعض الذى غنى به امرؤ القيس أو عمرو (٦٢)

ولعله يريد بعمرو ، عمرو بن قميئة * صاحب امرؤ القيس .

وقد ظل مفهوم الشعر كمقابل للغناء ، حتى بعد ظهور الإسلام فى شبه جزيرة العرب ، يقول حسان بن ثابت :

- تغن فى كل شعر أنت قائله

إن الغناء لهذا الشعر مضمار [٦٣]

- دع ذا وعدِّ قريض شعرِكَ فى امرئ

يهذى وينشد شعره كالناخر [٦٤].

وهو ما يدل على أن الشاعر العربى كان يستعين على ضبط إيقاع الوزن ونغم القافية بالغناء ، وهو ما يعبر عنه عبد الله بن يحيى ؛ إذ يقول : « كانت العرب تغنى النَّصب ، وتمد أصواتها بالنشيد ، وتزن الشعر بالغناء » [٦٥].

وكذلك قصة النابغة الذبيانى مع الغناء[٦٦] فى قصيدته « أمن آل مية » ، والتى انتقل فيها من القافية المضمومة « الأسودُ » إلى المكسورة « غدِ » (الإقواء) ، فلما أن غنت المغنية ذلك ، ومدت بصوتها اتضح العيب ، فقال النابغة : « دخلت يثرب فوجدت فى شعرى صنعة ، فخرجت منها وأنا أشعر العرب ؛ أى وجدت نقصا من غاية التمام » [٦٧] . وإن كانت هذه الرواية مشكوك فيها على الرغم من زيوعها فى كثير من كتب التراث الأدبى والنقدى ، وذلك لعدم معقوليتها مع شاعر مثل النابغة ، إلا أنها تثبت فقط ارتباط الشعر بالغناء .

ومن هذا كله فإنه يمكن القول بأن العرب - خلافا لكثير من الأمم - كانوا يلحنون بموزون قولا موزونا ، لأن الألحان لا تتناسب إلا مع الأوزان ، والمنظوم ضرورى للنغم ، لأنه

المادة القابلة لصورته ، وبهذا فإن الشعر والغناء مشتركان فى أمر واحد هو الوزن ، ومن هنا فإنه يمكن معرفة أجزاء الألحان من أوزان الشعر ، « ولا خلاف بين الشعر والغناء إلا فى المادة المسموعة : الحروف والأنغام ، وإذا كان الوزن داعيا للترنم بمعنى أن الشعر غناء بالقوة ، فإن الغناء مقود الشعر أيضا ، ولهذا يبدو بعضهما ضروريا للأخرى » (٦٨) .

والسؤال الذى يبقى ماثلا هو :

لِمَ كانت خصائص الشعر السائدة عند العرب ترتبط بالموزون المقفى ؟

يرى البعض أن أوزان الشعر العربى نشأت من غناء الحداة والرعاة ، وعلى صلة بحركات المطى والإبل والخيل فى سيرها وعدوها وطرادها ، وإن كان الرجز أوسعها انتشارا ، وهو مجموعة أوزان أو إيقاعات وحدتها الأساسية على قياس :

﴿ مس تفعلن - - ن - أو ﴾ ﴿ مفا علن ن - ن - ﴾ (٦٩) .

ويرى الطاهر مكى أن القصيدة الجاهلية بدأت من " شيوع العرافة واتخاذ العرافين والمحكمين الكلام المسجوع ، ثم السجع الموزون وسيلة للتعبير عن تنبؤاتهم وأحكامهم ، ومن السجع الموزون إلى الرجز ، ومن الرجز إلى الشعر ، وإذا كان السجع أداة الكهان ، فإن الرجز قد أصبح غناء الحداة ، وحراس

القوافل ، ثم تطور الرجز فاستعمل فى أغراض من الشعر مختلفة » (٧٠)

بل ويرى محمد عثمان على « أن البحور العروضية التى شاركت الرجز فى التفعيلة الواحدة كانت هى السابقة ، والبحور ذات التفعيلتين كانت هى التالية » (٧١) .

وقد نال الرجز شهرة واسعة باعتباره أصل الأوزان وأقدمها ، وأكثر ما قيل فى الشعر جاء عليه ، ويذكر مؤرخو الأدب - فى غير موضع - أن الكلام يجئ على هذا الوزن دون عمد أو قصد ، ومنه ما جرى على لسان النبى ﷺ يوم حنين ، عندما قال :

أنا النبى لا كذب　　أنا ابن عبد المطلب

ولما أصيب إصبعه بجرح أثناء المعركة قال :

هل أنت إلا أصبع دميت　　وفى سبيل الله ما لقيت

إلا أن بعض الباحثين - ومنهم إبراهيم أنيس - لا يرون فى الرجز تلك الشهرة ، « ونحن حين نتتبع أشعار الشعراء فى كل العصور نظفر بنسبة ضئيلة لا تتناسب وشهرة الرجز فى الأدب العربى » (٧٢) ، وإن كان لا ينكر وجود الرجز أو ما دون عليه من أراجيز ومقطوعات ربما لم ير الرواة فيها ما يستحق أن يدون أو يتأدب بها ، وذلك لأنها تمثل الأدب الشعبى عند الجاهليين .

ويفصّل القرطاجنى - فى المنهاج - القول فى الأوزان

المستخدمة وغير المستخدمة عند العرب ، ويرى أن هناك أوزانا مرفوضة ، وليست مألوفة [٧٣] ، وهى :

- المنسرح الموسوم بالاضطراب والتقلقل .
- السريع والرجز الموسومين بالكزازة .
- المتقارب الذى يحسن فى كلامه الاضطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء .
- الهزج الموسوم بالسذاجة والحدة الزائدة .
- المجتث والمقتضب الموسومين بالطيش وقلة الحلاوة .
- المضارع وفيه كل قبيحة ، ولا ينبغى أن يعد من أوزان العرب ، وإنما وضع قياسا وهو قياس فاسد لأنه من الوضع المتنافر » [٧٤] . وقد وجدت آراء القرطاجنى استجابة من المحدثين والمعاصرين العروضيين والنقاد [٧٥] .

وأيما كان الأمر ، فإن الثابت هو أن أصل الشعر هو الغناء ، ويؤكد مسكويه ذلك ، فيرى أن الشعر* كان يتقيد بالنغم أكثر من تقيده بالوزن .

فهل معنى ذلك أن اللحن كان عند العرب أهم من الوزن ؟ فإذا كانت الإجابة بالجواب ، وإذا كان اللحن هو الأساس الذى لا يستغنى عنه الشعر ، فإنه من المسلم به حينئذ أن بدايات الشعر جاءت على صورة الغناء ، وأن العروض جاء متأخرا عن هذه الصورة .

ومما يساند هذا أيضا ، أن كلمة شعر فى كل اللغات السامية - ومنها العربية - تعنى الغناء ، بل إن ألفاظ الشعر ، والحداء ، والغناء ، والترنم جميعها بمعنى واحد ، وتستخدم لغناء الشعر .

وإن كان البعض الآخر يؤكد أن الشعر أسبق من لحنه وغنائه ، حيث كان الشاعر الجاهلى يغنى قصيدته أثناء تأليفها .

وإن كان المتفق عليه لدى الباحثين العرب أن العروض العربية مختلفة عن عروض اللغات الأخرى التى كان للعرب صلة بأهلها ، إلا أنه يبقى هناك احتمال آخر ، وهو اعتماد الخليل على الاحتمالات ، قياسا على طريقته المشهورة ، وما فعله فى النحو ، وهو القياس على غير المستعمل ، مثلما فعل فى معجم العين - مثلا - بأن جمع كل الاحتمالات للوزن الواحد ، وفى كتاباته النحوية الأخرى ، وهذا يعنى أن الخليل من المحتمل أن يكون قد لجأ إلى الاحتمالات فى وضعه لعلم العروض ، « فجمع بين تفعيلات لم تجتمع من قبل ، مستخرجا بذلك أوزانا غير مسموعة » [٧٦] .

وربما يؤكد هذا الرأى ما نسب إلى الجاهليين من استخدام اثنى عشر وزنا ، وترك ثلاثة من أوزان الخليل ، وهى المضارع ، والمقتضب ، والمجتث[٧٧] . فضلا عن المتدارك ، علما أنه لم يجئ عن العرب فى المضارع بيت صحيح[٧٨] . بل ذهب الأخفش إلى أن هذا الوزن ليس من أوزان العرب ، وكذلك فعل

حازم القرطاجنى ، كما أن المقتضب والمجتث ليسا مشهورين فى كلام العرب ، حتى أنكر بعضهم المقتضب ، وجعل آخرون المجتث من الخفيف ، فضلا عن شكهم فى وضع العرب لبحر الخبب أو المتدارك[٧٩] .

ويضاف إلى ذلك ما أورده السكاكى فى مفتاح العلوم ، من أن الإمام أبو إسحاق الزجاج يرى أنه « لا بد من أن يكون الوزن من الأوزان التى عليها أشعار العرب ، وإلا فلا يكون شعرا » ثم يعلق السكاكى « ولا أدرى أحدا تبعه فى مذهبه هذا » [٨٠] .

فإذا أضفنا إلى هذا مقولته السابقة « فاعرف وإياك إن نقل إليك وزن منسوب إلى العرب لا تراه فى الحصر . . . » [٨١] .

فهل يعنى ذلك أن السكاكى تنبه إلى أن الخليل أدخل أوزانا على أوزان العرب ؟ أو أنه على الأقل كانت العرب تستخدم أوزانا أخرى لم يذكرها الخليل . . ؟ هذا ما يبدو بالفعل قريبا للعقل ويقبله المنطق .

وهذا كله يسمح بالظن احتمالا أن الخليل قد أدخل بالفعل أوزانا على الأوزان العربية ، ومنها المضارع و المقتضب والمجتث ، فأما المضارع (وتفعيلة شطره مفاعيل فاع لاتن) فينكر البعض ومنهم الأخفش أن يكون من كلام العرب [٨٢] . ويمكن إدخاله مع الخفيف والهزج ، بل إن إبراهيم أنيس فى « موسيقى الشعر » لم يرد له ذكرا .

وأما المقتضب (وتفعيلة شطره مفعولات مستفعلن مستفعلن) فإنه لم يرد له بيت واحد على هذه الصورة ، وقيل إن صورته الوحيدة هى :

مفعلات مستعلن مفعلات مستعلن ، وقد أنكره الأخفش أيضا ، وقيل فى تسميته لأنه مقتضب من المنسرح ، أى صورة منه ، إلا أن « مفعولات » فيه متقدم .

وأما المجتث (وتفعيلات شطره : مستفع لن فاعلاتن) فإنه مقتطع من بحر الخفيف ، ولم ترد عنه أبيات فى كلام العرب وأشعارهم ، يقول إبراهيم أنيس : « ولا نكاد نعلم شيئا عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين » [٨٣] .

وهذا ما يوحى بأن الشعر العربى قد يكون موزونا ، وقد لا يكون ، وأن العرب « قد تعتمد على الشعر المقفى ، أو النثر المقفى ، وهو السجع » [٨٤] .

ومجمل القول فى هذا الأمر أن الشعر محتاج للغناء ، والغناء محتاج للشعر الموزون ، وهذا ما اتفق عليه الشعراء والنقاد القدامى والمحدثين على حد سواء ، ولكن الملاحظ فى ربط النقاد العرب القدامى الشعر بالغناء أنهم ألحوا على الوزن ، ولم يذكروا القافية قط ، وهو ما يفسره مصطفى الجوزو بأنه : « لعل إلحاحهم على الوزن المغنى ، أو الناشئ عن الغناء ، سببه أن الإيقاع اللازم للغناء كائن فى الوزن لا القافية » [٨٥] .

هل يجوز انفصال الشعر عن الغناء :

لعل فى فكرة الدوائر العروضية ذاتها ، واستعمال العرب لأوزان معينة تصلح للغناء ، ما يدل على أن الشعر والغناء كانا شيئا واحدا . فقد « اقتصر العرب على أوزان قليلة تصلح للغناء والإنشاد ، وتلائم مواضيع الحماسة والنسيب ، وتنتمى إلى مجموعتين عروضيتين هما الرجز والهزج » [٨٦] . فقد وضع الخليل (الرجز والهزج والرمل) فى دائرة واحدة هى الدائرة الثالثة (دائرة المجتلب) من جلب الإبل وسوقها ، وهو ما يتناسب مع أوزان الغناء العربى الأولى التى كانت تستعمل فى غناء الحداة والرعاة ، وهم يقطعون الصحراء مع الإبل والمطايا ، وهذا ما يمكن معاودة النظر فيه - أيضا - من جهتين :

* **أولا** : مفهوم الإيقاع ، والذى يعرفه الفارابى بأنه هو « النقلة على النغم فى أزمنة محدودة المقادير والنسب » [٨٧] ، وهو « نظم أزمنة الانتقال على النغم فى أجناس وطرائق موزونة ترتبط أجزاء اللحن ، ويتعين بها مواضع الضغط واللين فى مقاطع الأصوات » [٨٨] .

أى أن الإيقاع هو النقرات المنتظمة التى تتكرر بشكل ما منتظم ، وإن كان ارتباط هذا المفهوم بالشعر العربى أمر غير ثابت هو الآخر فى الشعر العربى ، فشرط الإيقاع - وهو التردد الصوتى المنتظم - غير موجود فى الشعر العربى .

فكيف إذن يكون ذلك ، والمستمع يشعر بالكسر ؟ [٨٩]

هل يمكن إذن رد ذلك الارتباط إلى أن الإلحاح على الأذن العربية على نمط غنائى معين وثابت ، قد أحدث تلك النغمات ، التى يشعر معها المتلقى بالكسر عندما تخرج عن اللحن ؟ وهو ما أدى إلى الخلط بين مفهومى الإيقاع والوزن .

وإذا كان « ابن فارس » قد قال بعدم وجود فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع [٩٠] ، فذلك لأن الإيقاع عنصر مشترك فى فنوننا العربية كلها ما دامت تعتمد على تكرار الوحدة ، سواء أكانت هذه الوحدة مقطعا صوتيا ، أم حركة جسدية ، أم مساحة لونية .

فإذا كان الشعر مقاطع صوتية مكررة على نحو معين ، فإن الإيقاع يتحقق فيه لا شك ، ولكن لا يعنى ذلك أن كل ما داخله الإيقاع ، أو تحقق فيه فهو موزون ، « فالنثر قد يتحقق فيه الإيقاع دون أن يكون موزونا » [٩١] . وهذا ما يعنى أن تواتر التكرار بدون مسافات متساوية (إيقاع) ليس هو جوهر الوزن .

ثم إن مفهوم الوزن – نفسه – لدى العرب لم يكن مفهوما محددا بدقة ، كما ذكر من قبل ، بل ويضاف إلى ذلك ، ما يحيط بالأوزان العربية التى وضعها الخليل من شك ، فثعلب يزعم أن الخليل بن أحمد قد أحدث أعاريض ليست من أوزان العرب ، والبيرونى ينقل ظن بعض الناس أن صاحب العروض سمع للهند

موازين ، والبعض لا يستبعد أن يكون الخليل قد اقتبس تفعيلات من تفعيلات الهنود ، لا سيما وأن عددا كبيرا من سكان البصرة كان منهم ، « ومن الممكن أن يكون الخليل بن أحمد سمع للهند موازين في الأشعار ، كما ظن بعض الناس » (٩٢) .

وتبقى للموضوع فرضية أخرى تتعلق بكتابة (تسجيل) مفهوم للشعر تعارف عليه العرب ، فهل عرف العرب الكتابة وسجلوا بها مفهوما ما للشعر ، أم أن ذلك المفهوم كان سائدا شفاهة بينهم ؟ وهو ما يمكن مناقشته من خلال البحث فى نشأة الكتابة وتطورها عند العرب ، وسعرفة متى بدأ تسجيل آرائهم وكتاباتهم النقدية ، وهو ما سنناقشه فيما يلى .

٣- بين الشفاهية والتدوين (الرواية / الكتابة) :

إن النص -أى نص - لا يمكن أن يفهم بمعزل عن سياقه اللغوى الذى أنشئ فيه ، وهذه الحقيقة تتبدى بوجهيها الشفاهى والكتابى فى أى نص منطوق صاغته قريحة إنسانية ، فاللغة هى وعاء التفكير ، وهى وسيلة الترابط بين البشر ، بل لا يمكن لأى لغة ما أن تعيش وتتطور إلا فى سياق جماعة إنسانية تتعهدها بالرعاية والتطوير ، وتنميها عن طريق الإبداع فيها ، واستحداث أساليب جديدة ، واللغة - كذلك - نشاط إنسانى مكتسب ، يكتسبها العالم والجاهل ، ويبتكر فيها الأمى وغير الأمى ، فهى لا تولد ولا تورث مثلما تورث السمات العرقية والطبائع

البشرية ، بل يكتسبها الفرد من سياق المجتمع الذى ينشأ فيه ، ويتواصل مع الآخرين من خلالها . . هكذا نشأت لغتنا العربية من أصل سامئ [٩٣] ، وهكذا نمت وترعرعت فى ظل ألسنٌ تعد الكلمة أعظم ثرواتها ، وأعز كنوزها .

والباحث فى اللغة العربية ، يجد أن تاريخها ينقسم إلى مرحلتين أساسيتين [٩٤] :

- المرحلة الأولى : وتسمى بالعربية البائدة ، أو عربية النقوش ، ويظهر تأثرها الشديد باللغة الآرامية السامية ، وتصنف مراحلها بحسب النقوش التى عثر عليها ، ومنها : النقوش اللحيانية ، والثمودية ، والصفوية ، ونقش النمارة .

- المرحلة الثانية : وتسمى بالعربية الباقية ، وبدأت مرحلتها الأولى فى نجد والحجاز ، ثم انتشرت فى مختلف مناطق انتشار اللغات السامية والحامية ، " وأقدم آثارها المدونة ما نسميه بالأدب الجاهلى ، وتنتظم مرحلة تتجاوز المائة عام السابقة للعهد الإسلامى فى التاريخ العربى » [٩٥]

فإذا سلمنا بهاتين المرحلتين ، فهل يمكن القول بأن الكتابة كانت معروفة لدى العرب الجاهلية ؟ وإن كانت الكتابة معروفة لديهم فإلى أى مدى أثرت على مفهوم الشعر وانتشاره ؟ وهل كان يمكن لشكل ومفهوم الكتابة الشعرية أن يتغير عما قد وصلنا بالفعل ؟ أم أنه كان بالفعل هناك متغير ولكنه لم يصل ؟ فإن ثبت

ذلك ، فلم عمدوا إلى الرواية - رواية الشعر وشيوعها - على الرغم من وجود إمكانية أخرى لحفظ الشعر وهى كتابته ؟ !!

وقد انقسمت الأراء النقدية التى ناقشت وتناقش هذه القضية إلى رؤيتين ، أولاهما ترى بالشفاهية ، والأخرى ترى بالتدوين .

أما أصحاب الرأى الأول فيرون أن العرب قبل الإسلام لم تكن تعرف الكتابة سوى الخط النبطى الشمالى فى جنوب العراق وشرقى الجزيرة العربية ونجد ، ولكن من العسير قراءة قصيدة قد دونت بهذا الخط ، خاصة وأن التنقيط كان فى عصر الحجاج ، مما أحدث الإعجام والتصحيف (٩٦) ، وهذا بالطبع ينفى إمكانية شيوع الكتابة على هذا الخط ، أما الخط المسند الجنوبى ، فكان رسمه مقصورا على الكهان ورجال الدين وأعوانهم " وكان هؤلاء يمنعون تعلم الكتابة على العامة » (٩٧) .

ويفسر أصحاب هذا الرأى موقف الشعراء الذين نص القدماء على أنهم يعرفون القراءة والكتابة لما ورد عنهم من أبيات يرد فيها ذكر الكتابة والكتاب ، فإنهم يرجعون ذلك إلى أن تعامل هؤلاء الشعراء مع ذلك الأمر إنما يرجع إلى التقاليد الموروثة التى يتحدثون عنها ولكنهم قد لا يعايشونها ، ويرون أن هذه المواضع التى ورد فيها ذكر الكتابة والكتاب متشابهة بين جميع الشعراء ، ولعل هؤلاء الشعراء الذين نص القدماء على أنهم كانوا يقرأون ويكتبون إنما هم فئة قليلة ليس بينهم من من يوضع مع

الفحول الأوائل ، وأخبارهم فى ذلك ليس مما يطمئن إليه أو يوثق فيه ، وأبرزهم عدى بن زيد العبادى التميمى ، والذى شكك فيما نسب إليه الرواة والنقاد القدامى .

أما الخط الآرامى المربع ، المعروف بالسطرنجيلى ، والذى كانت تكتب به الأناجيل ، وأسفار التوراه فى القرن السادس الميلادى ، فمن الصعب التصور بصلاحيته لتدوين القصائد الجاهلية ، وبخاصة الطوال منها .

ويستدل أصحاب هذا الرأى - أيضا - بالشواهد التى تؤكد ارتجال العرب للشعر ، واكتسابهم للغتهم وثقافتهم ، ومن ثم إنتاجهم الأدبى بالتلقى والمشافهة جيلا بعد جيل ، وأنه لم تكن تنقصهم حينئذ إلا الكتب والكتابة والرسائل ووسائل التدوين (٩٨) ، ومن ثم فالنتيجة التى يؤيدونها هى أن نظم الشعر وروايته قبل الإسلام قامت على المشافهة ، واستمرت عليها فى تبليغ المفاهيم الأدبية التى وصلت إلينا .

أما الجماعة الثانية (٩٩) ، والتى ترى أن العرب قبل الإسلام قد عرفوا القراءة والكتابة ، وذلك بعد نمو الخط النبطى وتطوره إلى الخط العربى ، فإنهم يستدلون على ذلك بما يلى :

أولا : النقوش العربية ، التى اكتشفت فى أوائل القرن العشرين ، ومنها نقش « النمارة » (١٠٠) ، الذى اكتشفه ديسو ومالكر ١٩٠٢م ، وهو شاهد لقبر امرئ القيس بن عمرو

اللخمى ، ثانى ملوك بنى نصر اللخميين ، الذى ملك الحيرة بعد أبيه عمرو بن عدى - وهو غير امرئ القيس الشاعر الكندى المعروف - ويرجع تاريخ هذا النقش إلى عام ٣٢٨م ، وهو يتألف من خمسة أسطر ، ويخبرنا بأن الملك امرؤ القيس قد ملك العرب كلها ، وأنه كان وكيلا فى الحكم للفرس والروم ، ويرى محمد عثمان على أن هذا النقش يدل على أن الخط العربى قد بدأ يتبلور منذ فجر القرن الرابع الميلادى إلى الخط الذى نزل به القرآن الكريم ، فالآثار الآرامية والنبطية فيه ضئيلة جدا ، مثل « بر » الآرامية والتى بمعنى ابن ، وإضافة الواو إلى الأعلام التى هى أثر من آثار الخط النبطى .

والأمر الثانى الذى يؤكد وجود كتابة هو ما ورد من شعر الجاهليين ، ويتضمن إشارة إلى الكتب والكتابة ، مثل قول الحارث المخزومى :

هل تعرف الدار أضحت آيها عُجُما
كالرَّقِّ أجرى عليها حاذقٌ قلما (١٠١)

والأمر الثالث الذى يدل على معرفة العرب للكتابة فى الجاهلية ، ما يراه البعض من أن العرب كتبت أشعارها للنعمان بن المنذر ، حيث يذكرون نقلا عن حماد الراوية أن النعمان بن المنذر كان قد أمر بأن تنسخ له أشعار ، فكتبت له ثم دفنها فى

قصره الأبيض ، فلما ظهر المختار الثقفى قيل إن تحت هذا القصر كنز ، فاحتفره فوجد تلك الأشعار فأخرجها ، فمن ثم أهل الكوفة أعلم بالشعر » [١٠٢] .

وإن كان هذا الحديث - مشكوك فيه - لسقوط الرواية عن رجل عن حماد ، وللشك فى حماد ثم لعدم وصول مثل هذه الصحف عن النعمان .

أمافيما يتعلق بتسمية المعلقات نسبة إلى كتابتها وتعليقها فى الكعبة - وهو ما يستند إليه البعض فى تأكيد معرفة العرب للكتابة - فإننا نرى أن ذلك إنما يعود لقداستها ليس إلا ، فالمعلقات يحيط بها الشك - من وجهة نظرنا - ليس فى نسبتها إلى الجاهليين ، ولكن فيمن أوردها فى كتبهم ، فهم أولا لا يحددون مَنْ من العرب اختار هذه القصائد ؟ وكيف تم هذا الاختيار ؟ وما الدواعى التى دعت إليه ، ومتى كان ذلك ؟ وأين؟ وبأى خط كتبت ؟ ولماذا يتنازع فى عددها عشر قصائد مطولات فقط ؟ ولم سميت بهذه الأسماء « المعلقات » ؟

ونحن حين نتتبع ظهور ما يسمى بالمعلقا فى الأدب ، فإننا نجد أن أول من أورد خبر المعلقات ، هو « ابن عبد ربه » فى العقد الفريد ، وتلاه « ابن رشيق القيروانى فى كتابه العمدة ، والذى أعاد فيه كلام « ابن عبدربه » مع بعض التحويرات ، ثم يورد « ابن خلدون » الخبر فى مقدمته . . . ثم تلاه غيرهم[١٠٣] .

وهذا معناه أن العرب فى جاهليتها لم تتحدث عن هذه المطولات ، ولم تطلق عليها اسم « معلقات » .

ومما يضاف إلى قواعد الشك والإنكار فى المعلقات ، أن شعراء المعلقات جميعا من شرقى الجزيرة ونجد ، وكما يقول الزبيدى : « ليس بينهم شاعر حجازى واحد من قريش أو ثقيف أو هذيل أو الأوس أو الخزرج » [١٠٤] .

فهل يوحى ذلك بأن هذه القبائل لم تكن تعرف الشعر؟ أم أن شعراءها لم يرقوا بعد لمستوى كتابة المطولات التى يمكن أن تعلق؟

ويضاف إلى ذلك أيضا أن كل من شرحوها لم يسموها بالمعلقات ، وإنما دارت تسميتهم حول معنى القصائد المشهورة ، ولم يذكرها باسم المعلقات ، ما عدا « ابن السكيت » توفى (٢٤٤هـ) ، والزوزنى فى العصر الحديث .

فإذا ما تجاوزنا عن هذه الرواية الأخيرة - رواية النعمان وأشعاره للشك فيها - ، وكذلك عن الاستدلال بالمعلقات ، فإنه يمكن لنا الوقوف أمام معرفة العرب للكتابة وترجيح هذا الرأى ، ولعل مما يضاف إلى ما سبق من أدلة تؤكد هذه المعرفة ، هو أن البحث فى اللغات السامية - ومنها العربية - فى نشأتها وتطورها ، وتطور الكتابة فيها ، يكشف لنا أن الكتابة - بشكل عام - بدأت أولا فى شكل كتابة تصويرية « بكتوغرافية » ، حيث

كان الفن التصويرى البدائى أول خطوة فى طريق الكتابة الأولى لدى الإنسان ، « ثم ظهرت الكتابة الأبجدية منذ منتصف الألف الثانى قبل الميلاد » (١٠٥)، وقد ظهرت أول الأبجديات القائمة على الأحرف الساكنة لدى الشعوب السامية ، وبعض الشعوب الحامية ، وقد كان "المصريون القدماء أول من كتب بالأبجدية الساكنة ، وسبب ذلك طبيعة اللغة المصرية القديمة التى كانت ذات أوجه شبه كبيرة مع اللغات السامية فى آسيا الصغرى والوسطى » (١٠٦) .

وقد كان اختراع الأبجديات من نصيب الفينيقيين وغيرهم من الشعوب السامية الغربية ، وكانت هذه الأبجديات بسيطة سهلة الاستعمال ، الأمر الذى مهد لاستخدامها من قبل الشعوب المجاورة للفينيقيين ، ثم لأن تصبح المنطلق الأساسى لجميع الأبجديات التى تلتها .

أما بالنسبة لكتابات جنوب الجزيرة العربية ، فقد ظهرت كتابات الساميين الجنوبيين فى نهاية الألف الثانى ، وبداية الألف الأول قبل الميلاد ، حيث « ظهرت فى شبه الجزيرة العربية فى مملكة معين وحضرموت ، وتواصل استعمالها حتى الفتح العربى ، وتعود أوائل هذه الكتابات إلى الألف الثامن قبل الميلاد ، وقد تم حل رموزها فى مستهل القرن العشرين من قبل جاليقى وليتمان ، وهى تحتوى على ما يقارب الـ٣٠حرفا ساكنا

تتطابق أشكال الغالبية العظمى فيها فى مختلف الكتابات مثلما تتطابق ألفاظها » [١٠٧] .

وقد انبثقت عن الآرامية أربعة خطوط رئيسية هى : الخط الفارسى – العبرى – السريانى – العربى ، وارتبط انتشار هذه الخطوط بانتشار واحدة من الديانات الأساسية : الزرادشتية – اليهودية – المسيحية – الإسلام .

أما عن الخط العربى فقد بدأ بالتكون فى فترة سابقة للعهد الإسلامى ، وظهر هذا الخط على أساس من الخط الآرامى ، وخاصة على أساس فرعه « النبطى » الذى كانت تكتب به القبائل الكنعانية الآرامية منذ القرن الثانى قبل الميلاد وحتى القرن الرابع الميلادى ، تلك القبائل التى أقامت دولة الأنباط فى شبه الجزيرة العربية ، وكانت آخر النقوش النبطية نقش النمار المكتوب سنة ٣٢٨م ، والذى يعبر عن خط عربى .

أما أقدم المدونات التى كتبت بمختلف تحولات الخط العربى فتعود إلى القرن الرابع الميلادى [١٠٨] . أى قبل ظهور الإسلام بثلاثة قرون .

وتسمى المرحلة الثانية من تاريخ الخط العربى بمرحلة » الخط الكوفى « وهو يمتاز بانفصال أحرفه عن بعضها البعض ، وبطابعه الزخرفى ، ولعل ذلك الخط قد ظهر فى القرن السابع الميلادى فى فترة واحدة مع ظهور الإسلام ، وبه كتب القرآن

الكريم ، وقد ترسخ الخط العربى بصفته النهائية فى العهد الأموى ، وبخاصة بعد إدخال التنقيط .

فإذا ثبتت معرفة الجاهليين للكتابة ، وإلمام بعضهم بها ، وممارستهم لها فى دياناتهم وعهودهم ومواثيقهم وحساباتهم التجارية وقروضهم ، وما إلى ذلك من أنشطة الحياة الإنسانية التى تقتضيها ظروف الحياة ، فهل يدفعنا ذلك إلى التساؤل عما إذا كان الجاهليون قد اتخذوا الكتابة وسيلة لتسجيل شعرهم وحفظه للأجيال من بعدهم ؟

إن هذه الفرضية تصطدم بالمنطق الواقعى الذى لا يمكن تجاهله ، وهو أن الشعر العربى قد وصلنا عن طريق الرواية - أى مشافهة - وهذا ما يدل على أن العرب لم يتخذوا الكتابة وسيلة لتدوين شعرهم ، ولعل فى قول عمر بن الخطاب - الذى ورد فى غير مصدر - ما يشير لهذا الأمر عندما قال : « لما كثرالإسلام ، وجاءت الفتوح ، واطمأن العرب بالأمصار ، راجعوا رواية الشعر فلم يئلوا إلى ديوان مدون ، ولا كتاب مكتوب ، فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل ، فحفظوا أقل ذلك ، وذهب عنهم الكثير »[١٠٩] . وهو ما يتكئ عليه محمد عثمان على ، مستدلا على أن العرب راجعت أشعارها لا عن الكتب ولكن عن طريق الرواية .

إلا أنه ينبغى الوضع فى الاعتبار أن ضياع قدر وفير قد يعنى

أن نسبة من يدون الشعر منهم كانت قليلة جدا ، ولكن قد لا تعنى أنهم لم يعرفوا التدوين الشعرى أصلا .

ويرى محمد عثمان على ، أنه لو عرفت العرب تدوين آدابها بقصد حفظها للأجيال القادمة ، لكان الأولى بذلك القرآن الكريم والحديث ، مع أن ذلك لم يحدث إلا فى عهد عمر وعثمان وهذا يعنى أنهم لم يدونوا الشعر .

وإن كانت وجهة النظر تلك يمكن الرد عليها ، لأنه عندما دعت الحاجة إلى تدوينه نظرا لخوفهم عليه من الضياع دونوه ، ولكن بالنسبة للشعر فتدوينه لم يكن ضرورة فى ذلك الحين نظرا لكثرة الشعر وكثرة الشعراء ، ونبوغهم فيه ، وهو ما يشير من جهة أخرى إلى أن الشعر كان عندهم كالكلام العادى ومخاطباتهم اليومية ، ومن ثم اعتمد الشعر على الرواية ولم يعتمد على الكتابة .

٤- الرواية والرواة :

والرواية فى أصلها اللغوى هى الاستقاء ، ثم أطلقت الكلمة على حمل الشعر والأنساب والحديث عن طريق الاستظهار ، ومن ثم أصبح ناقل الشعر والأنساب - فى القراءات والحديث واللغة والقصص والغزوات - راوية .

وقد كان أول فن عالجه الرواة هو الأشعار والأنساب ،

وذلك بسبب الاعتماد على المشافهة فى غالب الأمر ، وقد اعتمدت الرواية - فى مجملها - على دعامتين أساسيتين :

الأولى : روايتهم عن بعضهم البعض ، مثلما كان زهير راوية لأوس ، وكعب راوية لزهير . . . إلخ .

الثانية : رواية القبائل لشعر شعرائها ، وهو ما ظل مستمرا بعد الإسلام ، فالرواية فى الإسلام لم تنقطع بل ظلت قائمة فى أيام الرسول ﷺ ، وأيام الخلفاء الراشدين ، وحيث وقعت الفتنة بين على ومعاوية - رضى الله عنهما - اشتغلت العصبيات القبلية ، مما شجع على اهتمام كل قبيلة برواية الشعر ، خاصة الذى يطور مفاخرها .

وقد بلغت رواية الشعر مبلغها فى العصر الأموى « لا لخطة وضعت لذلك ، ولا لتطور أدى إلى ذلك ، ولكن لظروف وجدت الدولة نفسها محاطة بها » [١١٠] .

وفى هذه الفترة تحديدا انقسم الرواة قسمين ، رواة يروون شعرا جاهليا ، ورواة يروون شعرا إسلاميا ، ثم تطور الأمر فنشأت مدرستان للرواية هما مدرستا البصرة ، وعلى رأسها « أبو عمرو بن العلاء من ٧٠هـ : ١٥٤هـ » وكان من علماء الشعر الجاهلى ، متعصبا له ، لا يتجاوزه إلى سواه ، وكانت كتبه التى كتبها من العرب الفصحاء قد ملأت بيتا له إلى قريب السقف ، وكلها عن الجاهليين وأخبارهم وأشعارهم [١١١] .

أما المدرسة الثانية فهى مدرسة الكوفة ، وكان على رأسها « حماد الراوية ٩٥- ١٥٦هـ » وكان كثير الرواية للشعر الجاهلى ، ولكنه ليس متعصبا له ، وكان يستطيع أن ينشد على كل حرف من حروف المعجم مائة قصيدة طويلة سوى المقطعات من شِعر الجاهلية [١١٢] .

وهكذا فإن الشعر الجاهلى قد وصلنا عن طريق المشافهة والرواية ، وكما يعبر الشلقانى أنه « من حسن الحظ أن فن القول قد احتل مكانا فى نفوس العرب ، حتى كانت الحاسة اللغوية أدق حواسهم وأرهفها ، وكان الشعر أصبر هذه الفنون على البقاء بسبب وزنه وقافيته » [١١٣] .

فهل يعنى ذلك أن الوزن والقافية كانت الحاجة إليهما بسبب حفظ الكلام وسيلةً بديلةً عن كتابته ؟ وهل يؤكد ذلك أن مفاهيم الشعر كانت متعددة لدى العرب ، وأن المفهوم المعتمد على الوزن والقافية لم يكن هو المفهوم الوحيد لديهم ، وإنما كانت هناك مفاهيم أخرى متعددة ، وأن الذى شاع هو المفهوم المعتمد على الوزن والقافية فقط ، لسهولة الحفظ عليه ، وألفة الأذن وتمكنها منه .

ولعل مما يؤكد هذا ما يذكره البعض من أن الرواة فى البصرة - وهم الجيل الثانى من الرواة - قد اعتنوا بالشعر عناية كبيرة ، فتكلموا فى معانية وغريبه وعروضه وقوافيه ، مع ملاحظة أن

الذين ألفوا فى العروض والقوافى لم يبدأوا مؤلفين فى هذا الغرض ، ولا هادفين إليه ، ولكنهم استبانوا علما بالشعر بعد أن قتلوه بحثا عن معانى اللغة ومفرداتها ، وخصائصها ولهجات القبائل فيها ، مثل عبد الرحمن الأصمعى وكتابه معانى الشعر ، والمبرد وكتبه : القوافى - قواعد الشعر - ضرورة الشعر - العروض ، وابن قتيبة : الشعر والشعراء ، وابن درستويه وكتابه معانى الشعر . . . وغيرهم [١١٤] .

والحديث عن شفاهية الشعر يطرح تساؤلا آخر عن تلك اللغة المستخدمة فى هذه الأشعار هل كانت لغة واحدة على الرغم من تعدد القبائل واللهجات الثابتة تاريخيا ؟! فإن لم تكن كذلك فماذا إذن كانت لغة الشعر الجاهلى ؟ هل كانت تتجاوز لهجات القبائل ؟ أم أنها كانت تلك اللغة الخاصة التى تلقى فيفهمها العرب على اختلاف لهجاتهم ؟ وهل كانت اللهجة تساهم فى تعديل ميزان الشعر ويخرج عن الانضباط العروضى ؟

وعلى ما يبدو أن هذه اللغة كانت بالفعل لغة موحدة يفهمها الجميع ، بل يذهب «كارلونلينو» إلى أن إذاعة الأشعار بين القبائل العربية كانت سببا من أسباب وحدة اللغة [١١٥] .

ومن هنا فإنه يمكن النظر إلى القصيدة العربية باعتبارها نتاج فنى يعبر فى جوهره عن مرحلة انتقال المجتمع الجاهلى من المرحلة الشفاهية إلى المرحلة الكتابية ، وإن كنا لا ننفى عن

الجاهليين معرفة الكتابة فذلك لا يعنى أن المجتمع الجاهلى كان مجتمعا كتابيا بمعنى الكلمة ، ولكنه كان مجتمعا قد بدأ فى التحول من الشفاهية المطلقة إلى الكتابية النسبية ، ولذلك كان أول نص مدون وصلنا عن العرب هو القرآن الكريم ، وهو ما يثبت أنهم كانوا يعرفون الكتابة ، ولما اقتضت الحاجة إلى التدوين دونوا بالفعل ، وهو ما حدث مع القرآن .

الشعر الجاهلى لا يمكن أن يفهم فهما صحيحا إلا على أنه شعر كان ينظم مشافهة دون اعتماد على الكتابة أو التدوين ، فى سياق جماعى أو شعبى الطابع ، يمثل حكمتهم وعلمهم ومعتقداتهم ، وطريقة حياتهم وعواطفهم وإنسانياتهم ، ويؤلف - غالبا - من مواد وموضوعات وأغراض تقليدية يعاد تركيبها وتعديلها ، ويتناقله الرواة جيلا بعد جيل مع إعادة مستمرة لصياغته ، والراوى لم يكن مجرد ناقل لنص سابق عليه ، وإنما فى الوقت نفسه كان شاعرا مؤلفا وفنانا محترفا ، يعيد بقدر غير قليل من الحرية نظم ما ينقله من قصائد ، وذلك ما يفسر اختلاف رواية البيت الواحد بأشكال متعددة .

ومن جهة أخرى فإنه لايمكن أن تفهم طبيعة هذا الشعر وطريقة تركيبه وبنائه دون وعى بحالة التلقى والعلاقة المتبادلة بين الشاعر والجمهور ، فالشاعر الجاهلى لم يكن ينظم قصائده فى معزل عن جمهوره ، وإنما كان ينظمها مغنيا بها أمام جمهوره ،

مراعيا فى الوقت نفسه طبيعة هذا الجمهور من حيث الطبيعة والتكوين والثقافة والمزاج والذوق ، ملاحظا مدى استجابته إليه ، ونوع هذه الاستجابة ، فينعكس كل ذلك فى نفسه ، ويؤثر على نظمه وغنائه ، وعلى طول قصيدته وقصرها .

٥- بين القرآن والشعر :

جاء القرآن ، نصا لغويا رفيعا يحتذى به ، فكان معجزا فى بيانه ، معجزا فى لسانه ، معجزا فى أمة كان الكلام إعجازها ، ومن هنا أحدث النص القرآنى جدلا ، لا على المستوى العقائدى فقط ، ولكن على المستوى اللغوى أيضا ، بل يمكن الزعم بأن الجدل الذى دار حول القرآن كان فى منشأه حول لغته التى تتحدى لغة العرب التى نزلت عليهم ، فلم تكن العرب تجد صعوبة فى تفهم لغة ذلك النص ، بل كانت تجد الصعوبة الحقيقية فى تحديه أو الإتيان بمثله رغم سهولته عليهم ، وتمكنهم من النطق به واستيعاب مفهومه .

من هنا بدأت إشكالية النص القرآنى تتجلى فى الظهور على ساحة العرب الفكرية ، ومن ثم اللغوية والشعرية .

ومن هنا أيضا يأتى المنطلق الذى يثيره الفكر الأدبى ، فإن كان العرب يعرفون لغتهم ، ويتمكنون من فنونها التى رسخت فى أنفسهم من سجع وكهانة وشعر ، وإن كانوا يعرفون - أيضا -

أن الذى نزل على الرسول محمد - ﷺ - ليس بشعر ، فلم إذن نفى القرآن الشعرية عن النص القرآنى ؟! ولم أكد على هذا النفى فى أكثر من آية ، يقول تعالى : ﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ ﴾ [يس : ٩٦] ، ويقول - عز وجل - : ﴿ وَمَا يَنطِقُ عَنِ الْهَوَىٰ ۝ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ ﴾ [النجم : ٣، ٤] ، ويقول : ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ ﴾ [الحاقة : ١٤]

أما عن العرب الذين نزل عليهم هذا القرآن ، وأحدث ما أحدث فيهم من إشكاليات ، فقد اتهموا الرسول - ﷺ - بالشاعرية ، واتهموا نصه الذى يبلغه عن ربه بأنه شعر ، فهل يعنى ذلك أن العرب - وهم قوم لسن وفصاحة - لا تستطيع التفريق بين القرآن والشعر ؟! ، أم أن مفهوم الشعر لدى العرب هو الذى كان متسعا بحيث يشمل كل نسق لغوى يتمثل البلاغة

ألم تكن العرب تعرف الشعر وهو فنهم المتأصل فى نفوسهم ، وهو علمهم الذى لم يكن لهم علم هم أعلم به منه ؟

ولعل الشواهد على معرفة العرب للقرآن ، وإيمانهم بأنه ليس بشعر كثيرة ، يقول الجاحظ : « ولو أن رجلا قرأ على رجل من خطبائهم وبلغائهم سورة قصيرة أو طويلة ، لتبين له فى نظامها ومخرجها من لفظها وطابعها ، أنه عاجز عن مثلها »(١١٦) .

ويذكر ابن هشام فى سيرته أن الوليد بن المغيرة اجتمع إلى

نفر من قريش ليتجادلوا فى أمر ما يقوله محمد - ﷺ - فقال بعضهم : نقول كاهن ، وقال البعض : نقول مجنون ، وهو يرفض ، فلما قالوا : فنقول شاعر ، قال الوليد : ما هو بشاعر ، لقد عرفنا الشعر كله رجزه ، وهزجه ، وقريضه ، ومقبوضه ، ومبسوطه ، فما هو بالشعر » (١١٧) .

ويذكر الجرجانى فى دلائل الإعجاز عن محمد بن كعب القرظى ، أنه روى عن عتبة بن ربيعة - وكان سيدا حليما - قال يوما : ألا أقوم إلى محمد فأكلمه فأعرض عليه أمورا ، لعله أن يقبل منها بعضها ، فنعطيه أيها شاء ؟ - وذلك حين أسلم حمزة رضى الله عنه ورأوا أصحاب النبى ﷺ يكثرون - قالوا : بلى يا أبا الوليد ! فقام إليه ، وهو [جالس فى المسجد وحده ، فقال : يا ابن أخى ! إنك منا حيث علمت من السِّطَّة فى العشيرة ، والمكان فى النسب . . . . . فاسمع منى أعرض عليك أمورا تنظر فيها ، لعلك أن تقبل منها بعضها ، فقال رسول الله ﷺ قل . قال : إن كنت إنما تريد المال بما جئت به من هذا القول ، جمعنا لك من أموالنا حتى تكون أكثرنا مالا ، وإن كنت تريد شرفا سودناك حتى لا نقطع أمرا دونك ، وإن كنت تريد به ملكا ملكناك علينا ، وإن كان هذا الذى بك رَئِيًّا لا تستطيع به ردا عن نفسك طلبنا لك الطب ، وبذلنا فيه أموالنا حتى نبرئك منه ، فإنه ربما غلب التابع على الرجل حتى يُدَاوَى منه ، أو لعل هذا

شعر جاش به صدرك ، فإنكم لعمرى بنى عبد المطلب تقدرون من ذلك على مالا نقدر عليه . حتى إذا فرغ قال له رسول الله ﷺ : أوقد فرغت ؟ قال : نعم . قال : فاسمع منى ، قال : قل . قال : ﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ۞ حم ۞ تَنزِيلٌ مِّنَ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ۞ كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لِّقَوْمٍ يَعْلَمُونَ ۞ بَشِيرًا وَنَذِيرًا فَأَعْرَضَ أَكْثَرُهُمْ فَهُمْ لَا يَسْمَعُونَ ﴾ [فصلت :١- ٤] ثم مضى فيها يقرأها فلما سمعهاعتبة أنصت له ، وألقى يديه خلف ظهره معتمدا عليهما يستمع منه ، حتى انتهى الرسول ﷺ إلى السجدة منها فسجد ، ثم قال له : قد سمعتَ ما سمعتَ فأنت منا وذاك ! فقام عتبة إلى أصحابه ، فقال بعضهم لبعض : لقد جاءكم أبو الوليد بغير الوجه الذى ذهب به ، فلما جلس قالوا : ما وراءك ؟ قال : ورائى أنى سمعت قولا والله ما سمعت بمثله قط ، وما هو بالشعر ولا السحر ولا الكهانة ، يا معشر قريش أطيعونى ، خلوا بين هذا الرجل وبين ما هو فيه واعتزلوه . . . » (١١٨) .

وكذلك ما جاء فى حديث أبى ذر فى سبب إسلامه : رُوى أنه قال : قال لى أخى أنيس : إن لى حاجة إلى مكة ، فانطلق فراثَ ، فقلت : ما حبسك ؟ قال : لقيت رجلا يقول إن الله تعالى أرسله . فقلت : فما يقول الناس ؟ قال : يقولون شاعر ، ساحر ، كاهن . قال أبو ذر : وكان أنيس أحد الشعراء ، قال :

والله لقد وضعت قوله على أقراء الشعر فلم يلتئم على لسان أحدٍ ، ولقد سمعت قول الكهنة فما هو بقولهم ، والله إنه لصادق وإنهم لكاذبون » [١١٩] . ولا ننسى هنا أن العرب قرنت بين الشعر والسحر والكهانة ، وهو ما يشير إليه كثير من أحاديثهم .

ومن ذلك أيضا ما يروى عن حديث المغيرة بن عبد الله بن عمر المخزومى . . . . وقلتم : شاعر ؟ وأنتم شعراء ، فهل أحد منكم يقول ما يقول ؟ . . . . [١٢٠] .

فماذا يعنى كل ذلك ؟ وماذا يعنى نفى القرآن الشاعرية عن محمد ؟ ! ﴿ وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ ﴾ [١٢١] . والعرب تعرف ما الشعر ؟ إذن فلم يكن من المحتمل أن يلتبس عليهم وهم العلماء بالشعر ! أم أن مفهوم الشعر لدى العرب كان متسعا ليشمل ليس فقط كل ما هو موزون مقفى ، ولكنه يشمل أيضا ألوانا من التعبير ربما لا تلتزم بالوزن مطلقا؟ .

ومن المؤكد أن الذين بحثوا فى إشكالية القرآن والشعرمن النقاد العرب القدامى ، إنما كان يعنيهم القرآن أكثر من عنايتهم بالشعر ، ولهم فى هذه المسألة آراء :

يرى الخطابى فى مؤلفه « بيان إعجاز القرآن « أن القرآن كلام منظوم ، وهو يعنى بالنظم حسن ترتيب الكلام وتأليفه وتشاكله وتلاؤمه وانتظام أجزائه ، ووضع كل لفظ من الألفاظ موضعه

الأخص الأشكل به » حتى لتقوم للكلام صورة فى النفس يتشكل بها البيان » [١٢٢] .

وهذه النظرية - والتى توسع بها عبد القاهر الجرجانى فيما بعد - تجعل الشعر فى رأى الجاهليين ووفقا لرأى الخطابى : كل كلام حسن التأليف صحيح بليغ مع عدم اشتراط الوزن والقافية .

وكما أن القرآن ليس شعرا ، فهو كذلك ليس سجعا ، وللباقلانى (ت٤٠٣هـ) فى هذا الأمر كلام فهو بعد أن ينفى الشعرية عن القرآن ، ينفى كذلك عنه السجع لأسباب تتعلق بالمعنى من جهة ، وبالشكل من جهة أخرى فهو يرفض أن يكون القرآن سجعا وإلا لم يكن خارجا عن أساليب العرب ، ولا معجزا ، وهو يعتقد أن نفى السجع عنه أجدر بأن يكون حجة من نفى الشعر ، لأن السجع كان مألوفا من الكهان ، والكهانة تنافى النبوة [١٢٣] .

أما عبد القاهرالجرجانى (ت ٤٧١ أو ٤٧٤هـ) فيرى أن المعول عليه فى القرآن هو النظم ، وهو توخى معانى النحو ، وبه يَثبُت إعجاز القرآن ، وفيه يتمايز القول والكلام ، « وجملة القول أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتما أو سوارا أو غيرهما من أصناف الحلى بأنفسهما ، ولكن بما يحدث فيها من الصورة ، كذلك لا تكون الكلم المفردة التى هى أسماء

وأفعال وحروف ، كلاما وشعرا ، من غير أن يُحدث فيها النظم الذى حقيقته توخى معانى النحو وأحكامه » (١٢٤) .

وإن كان الجرجانى يهتم بالشعر فى سياق بحثه فى بلاغيات القرآن وبيان إعجازه ، ويدافع عن الشعر (١٢٥) ، ويرى أنه لازم لتفهم إعجاز القرآن ، وبيان غريبه « إذا كنا نعلم أن الجهة التى منها قامت الحجة بالقرآن وظهرت ، وبانت وبهرت ، هى أن كان على حدٍّ من الفصاحة تقصر عنه قوى البشر ، ومنتهيا إلى غاية لا يطمح إليها بالفكر ، وكان محالا أن يعرف كونه كذلك ، إلا من عرف الشعر الذى هو ديوان العرب ، وعنوان / الأدب . . . » (١٢٦) .

ولكن هذه الدراسات لا تكشف عن السبب الذى دعا العرب لأن تقارب بين القرآن والشعر ، وإنما كان يعنيها أن تبحث فى إعجاز القرآن ، وإن كانت ترى فى الشعر خادما للكشف عن النص القرآنى ، ويرى مصطفى الجوزو (١٢٧) ، أن سبب المقاربة بين القرآن والشعر عند العرب إنما ترجع إلى :

– أن القرآن كان يجوّد ، أى يقترب من الغناء إلى حد ما ، وهو ما أوهم العرب بأنه شعر نظرا لغنائهم للشعر .

– أن القرشيين لما سمعوا القرآن منزل من السماء موحى نسبوه إلى الشعر والكهانة باعتبارهما وحى من الشياطين والجن على ما هو معروف .

- اشتمال القرآن على صور فنية رائعة تشبه بعض صور الشعر .

وإن كنا نتفق مع الجوزو فى تفسيره لخلط العرب بين القرآن والشعر ، إلا أنه - من وجهة نظرنا - نرى أن التلقى يعد عاملا حاسما فى تحديد النوع الشعرى فى هذه الآونة ، بل فى كل الأزمان ، وبالتالى فما دام العرب قد شكوا فى قول الرسول ﷺ للشعر ، إذن فذلك يحمل معنيين :

أولهما : أن العرب لم تكن تتعامل مع الشعر- فى تلك الآونة - كشكل موزون مقفى ، وإلا لما سموا القرآن شعرا ، لأنه من غير المعقول أن يكون العرب وشعراؤهم ليسوا على دراية بديوانهم وعلمهم الذى لم يكن لهم علم دونه ، وهو الشعر .

ومعنى ذلك أن بعض الجاهليين استقبلوا القرآن فى زمانه ومكانه على أنه شعر !! أى أنه كان يحمل سمة الشعرية عند التلقى بمفاهيم ذلك العصر ، وربما أوقعهم فى ذلك الإيقاع والقافية فى النص القرآنى ، وإن خرج عن الشعر المعروف وقتها .

وثانيهما : أن هذا الكلام « القرآن » نزل على العرب فوجدوا فيه انحرافا « انزياحا » عن مجمل القول ، فهو يخرج عن سجع الكهان ، ويخرج عن أساطير الأولين ، ويخرج حتى عن مستوى الكلام العربى .

وهذا ما يؤكد لنا أن الشعر لدى العرب الجاهليين كان يمثل مفهوما أوسع مما وصلنا عنهم ، أو تصورناه بالنسبة لهم ، وهو مفهوم لم يكن ينحصر فى إطار الكلام الموزون المقفى - فقط - بل ربما كان هذا المفهوم يدور حول الكلام التصويرى الجميل الموحى من الجن ، والمؤدى بأسلوب من أساليب الغناء .

وهذا ما تؤكده الشواهد السابق ذكرها ، من رواية حسان بن ثابت عن ابنه عبد الرحمن : « ابنى قال الشعر ورب الكعبة » ، وما يحيط من شك فى أوزان الخليل ، إضافة إلى الرواية الشفهية فى نقل الشعر وتأصل مفهوم الشعر الموزون المقفى والذى يسهل حفظه عما سواه من شعر وكلام ، وكل هذا يسمح بالظن احتمالا أن الشعر الجاهلى لم يكن على صورته التى تعرف اليوم ، أو التى وصلتنا عنهم على الأقل .

الخلاصة :

ومما سبق يمكننا القول إن العرب كانت لديها مفاهيم متعددة ومختلفة لذلك الشعر ، متعارف عليها فى أنفس كل منهم ، ولكن على ما يبدو أن الذى ساد فى النهاية ، هو ذلك المفهوم الذى يعمد إلى اعتماد الوزن والقافية ، ويربط بينهما وبين الشعر ، خاصة وأن المجتمع الجاهلى فى فترة ما قبل الإسلام مباشرة ، كان قد بدأ فى التحول من الشفاهية المطلقة إلى الكتابية فى بداياتها ، ومن ثم يمكن الوصول جدلا إلى أن مفهوم الشعر لم يكن ينحصر فى الكلام الموزون المقفى فقط ، وإنما فى كل كلام يحمل المجاز والاستعارة ، وضروب البلاغة ، وأساليب التصوير ، ويتمثل موسيقى تختلف باختلاف إيقاعها داخلية كانت أم خارجية .

إن الرواية والرواة ساعدت على تأصل مفهوم الوزن والقافية فى الشعر ، دون سواه من المفاهيم المتعددة التى كانت معروفة آنذاك عن الشعر ، وذلك لسهولة حفظ الكلام الذى يجرى على وتيرة واحدة وبشكل محدد ، أى الموزون المقفى .

إن العرب كان لديها مفهوم واسع عن الشعر ، ولكن هذا المفهوم الواسع لم يكن يدون ، بل لم يكن يعنيهم تدوينه أصلا ، لأنهم تعارفوا فيما بينهم على خصائص ثابتة يتناولونها

جميعا بوصفها تقليدا أدبيا متوارثا ، ولعل هذا ما يفسر تشابه كل القصائد الجاهلية فى شكلها الخارجى وبنيتها ومضمونها .

وهو ما يعنى فى النهاية أن مفهوم الشعر لدى العرب كان أوسع مما نعتقده أو نعرفه عنهم ، وهو ما يسمح لنا بالظن أن تحولات القصيدة العربية فى عصرنا الحاضر ما هى إلا تحولات طبيعية لمفاهيم الشعر التى لم يرد ذكرها كتابة ، ولكنها راسخة فى قريحة العربى يعرفها بالفطرة والغريزة .

الهوامش

١ - د . عبد الحميد الشلقانى : الأعراب الرواة المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ليبيا ط٢ ١٩٨٢م ص ١٧ .

٢ - المرجع السابق ص١٨ .

٣ - ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء نشر محمد محمود شاكر دار المعارف القاهرة ص٢٢ .

٤ - انظر : د . شوقى ضيف : النقد مرجع سابق ص٢٢، ومابعدها .

٥ - يرى البعض ، ومنهم الأصمعى ، أن بدايات الشعر كانت على عهد المهلهل قبل الإسلام بأربعمائة عام ، والجاحظ يرد ما وصلنا منه إلى ١٥٠ - ٢٠٠ سنة قبل الإسلام ، ويذكر السيوطى فى « المزهر » أن أبا عمرو بن العلاء يرى أن الشعر فتح بامرئ القيس ، وختم بذى الرمة ، وهذا هو المعروف لنا بصرف النظر عما أبيد ، وابن سلام فى الطبقات يرى أن الشعر طُوِّل فى عهد عبد المطلب وهاشم ، أو على عهد المهلهل وكليب .

٦ - الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى نشر السيد صقر دار المعارف القاهرة ١٩٦١ .

٧ - د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ مطبعة دار البيان القاهرة ط٢ - ١٩٦٣ - ص١٩٣ : ١٩٥

٨ - عبد المنعم خضر الزبيدى : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلى منشورات جامعة قار يونس ليبيا ١٩٨٠م ص٧٩ .

٩ - ابن منظور الأفريقى : لسان العرب مادة (شعر) .

- وانظر فى ذلك : الزمخشرى : أساس البلاغة « شعر فلان : قال الشعر . . .»

- وانظر أيضا : مجد الدين الفيروزأبادى : القاموس المحيط « والشعر غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية ، وإن كل علم شعرا »

١٠ - إدريس الناقورى : المصطلح النقدى فى نقد الشعر (دراسة لغوية تاريخية نقدية) المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ليبيا ط٢ - ١٩٨٤ - ص٢٥٢ - ٢٥٣ .

١١ - د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة ط٦ - ١٩٨٨ - ص١٤ .

١٢ - انظر : محمود الضبع : السرد الشعرى (دراسة تطبيقية على الشعر الجديد) رسالة ماجستير غير منشورة كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٩٧ - ص١٩ : ٢٣ .

١٣ - أبو يعقوب يوسف السكاكى : مفتاح العلوم مطبعة البابى الحلبى القاهرة ط٢ ١٤١١هـ - ١٩٩٠م ص٢٨١ .

١٤ - المرجع السابق : ٢٨١ . ١٥ - السابق : ٢٨٢ .

١٦ - السابق : ٢٨٢ .

١٧ - أبو هلال العسكرى : الصناعين (الكتابة والشعر) تحقيق محمد على البجاوى محمد أبو الفضل إبراهيم منشورات المكتبة العصرية بيروت ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م ص ٦٠ .

١٨ - السابق ١٣٧. ١٩ - السابق ١٣٩ .

٢٠ - أبو الفتح عثمان بن جنى : الخصائص تحقيق محمد على النجار الهيئة المصرية العامة للكتاب ط٤ جـ١ - ١٩٩٠ - ص٨٥ .

٢١ - أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب شرح : محمد على البجاوى دار إحياء الكتب العربية البابى الحلبى وشركاه القاهرة ط٢ - جـ١ - ١٩٦٩م ص٥٩٧ .

٢٢ - انظر : محمود الضبع السرد الشعرى ص٢١ .

٢٣ - إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر مرجع سابق ص٢١ .

٢٤ - الجاحظ : البيان والتبيين نشر عبد السلام هارون مكتبة الخانجى القاهرة ط٣ - جـ٣ -١٩٦٨ - ص٢٨ .

٢٥ - د . شوقى ضيف : العصر الجاهلى - دار المعارف القاهرة د. ت . - ط٤ - ص١٨٦/١٨٧ .

٢٦ - الزبيدى : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلى مرجع سابق ص ١٧٢ .

٢٧ - انظر : عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى مكتبة القاهرة مصر جـ٢ - ط٢ - ١٩٧٦م ص ٢٩، ٣٧، ٣٩، ٤٠ .

٢٨ - الجاحظ : الحيوان تحقيق عبد السلام هارون القاهرة ط٢ - جـ٢ - ١٩٦٩ - ص٧٢ .

٢٩ - ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر تحقيق الحاجرى وزغلول القاهرة ١٩٥٦ - ص٥ .

٣٠ - ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه نشر محمد محى الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى مطبعة الاستقامة القاهرة جـ١ - ١٩٥٥ - ص ٩٩ .

٣١ - انظر : قدامه بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى القاهرة ١٩٨٤ - ص١٨ : ١٩ .

٣٢ - انظر : أبو هلال العسكرى : الصناعتين مرجع سابق ص ١٠٤ .

٣٣ - انظر : الباقلانى : إعجاز القرآن تحقيق السيد أحمد صقر دار المعارف القاهرة ١٩٦٣ - ص٥٦ .

٣٤ - ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه مرجع سابق جـ١ - ص١٣٤ .

٣٥ الشهرستانى : الملل والنحل - دار المعرفة - بيروت ١٩٧٥ - جـ٢ - ص ٩٥

٣٦ - ابن الأثير الجزرى : المثل السائر تحقيق محى الدين عبد الحميد - القاهرة ١٩٣٩ - جـ١ -ص٧ : ١٠ .

٣٧ - الفارابى : جوامع الشعر ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد تحقيق محمد سليم سالم القاهرة ١٩٧١ - ص ١٧١ : ١٧٢ .

٣٨ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر تحقيق كمال مصطفى القاهرة ١٩٤٨ - ص ٣٢ .

٣٩ - د . مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) جـ١ - دار الطليعة بيروت ط١ - ١٩٨١ - ص٢٣ .

٤٠ - السابق : ص٢٤ .

٤١ السكاكى : مفتاح العلوم مرجع سابق ص ٢٨١ : ٢٨٢ .

٤٢ - القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب الجزء الثانى ص٦٤٠ .

٤٣ - د حسن البنا عز الدين الكلمات والأشياء (التحليل البنيوى لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى) - دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط١ - ١٩٨٩م ص١٥ .

٤٤ - أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة جـ٤ - ١٩٩٢ - ص ٣٦، ٣٧ .

٤٥ - د . محمود الدش : أبو العتاهية حياته وشعره دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ط١ ١٩٦٨ - ص ٢٨٢ .

٤٦ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء دار الثقافة - بيروت د . ت . -جـ١ - ص ٤٩٨

٤٧ - انظر : د . يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية

القرن الثانى الهجرى د . ت . ودون تحديد جهة طبع ص ٥٨٦ : ٥٨٨ .

٤٨ – المرجع السابق : ص ٥٧٦ . ٤٩ – الأغانى : جـ٤ ص ٣٩ .

٥٠ – الأغانى : جـ٤ – ص ١٥ .

٥١ – د . يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة ص ٥٨٤ .

٥٢ – السابق : ص ٥٨٥ . ٥٣ – السابق : ص ٥٨٦ .

٥٤ – القيروانى : زهر الآداب : جـ٢ – ص ٦٣٣ .

٥٥ – جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام بيروت ط١ – ١٩٦٨ – ص١٢٥ .

٥٦ – ابن رشيق القيروانى : العمدة ص٨٦ : ٨٧ .

* الحداء : غناء الإبل ، والأحدوة : الأغنية يُحدى بها انظر : مادة « حدا » المعجم الوجيز طبعة وزارة التربية والتعليم بجمهورية مصر العربية القاهرة ١٩٩٣ – ص١٤٠ .

٥٧ – فى السيرة : كل ريب ، وفى العقد الفريد : كل حتف . أجممنا : أرحنا .

٥٨ – زهر الآداب وثمر الألباب : الجزء الأول ص ٢٨ .

٥٩ – انظر : ابن عبد ربه : العقد الفريد : جـ٤ – ص ٩١،

د . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه ص ٣٥ .

٦٠ – المسعودى : مروج الذهب طبعة باريس ١٨٧٧م جـ٢ – ص٩٢ .

٦١ – د . شوقى ضيف : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ط١ – ١٩٤٣م ص ٣٤ .

٦٢ – ابن قتيبة : الشعر والشعراء جـ١ – ص ٥٦ .

٦٣ – المرزبانى :الموشح فى مآخذ العلماء عند الشعراء المطبعة السلفية القاهرة ١٣٤٣هـ – ص٣٩ .

وللبيت رواية أخرى :

تغن بالشعر إما كنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

- انظر : ابن رشيق : العمدة فى محاسن الشعر جـ٢ - ص ٢٩٥ .

والمضمار : هو مجال السباق ، إلا أنه ورد كمصطلح غنائى فى بعض كتب التراث ليدل على قدرة أو ملكة المغنى .

* وهذا البيت على شهرته لم يرد فى ديوان حسان . . .

٦٤ - الجاحظ : الحيوان ص ١٨ .

٦٥ - المرجع السابق : ص ٣٩ .

٦٦ - انظر فى ذلك : ابن جنى : الخصائص جـ١ - ص٨٥ .

- أبو هلال العسكرى : الصناعتين ص ٤٤ : ٤٥، ص ٤٤٦ .

٦٧ - أبو هلال العسكرى : الصناعين ص ٤٥ .

٦٨ - مصطفى الجوزو : نظريات الشعر ص ٦٦ .

٦٩ - انظر فى ذلك : الزبيدى ص ٢٨ : ٣٠ .

٧٠ - د . الطاهر مكى :امرؤ القيس حياته وشعره - دار المعارف - القاهرة ط٥ -١٩٨٥ -ص١٩٠ .

٧١ - محمد عثمان على : أدب ما قبل الإسلام المؤسسة العالمية للدراسات والنشر والتوزيع طرابلس ليبيا ط١ - ١٩٨٣ - ص١٠٣ .

وانظر فى ذلك : د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص١٢٦ .

- د . الطاهر مكى : امرؤ القيس حياته وشعره ص ١٩٦ .

٧٢ - د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - الأنجلو المصرية القاهرة - ط٦ - ١٩٨٨ - ص١٢٨ .

٧٣ - أمثلة هذه الأوزان وتفعيلاتها :

* المنسرح ، وتفعيلات شطره : مستفعلن مفعولات مستعلن

ومثاله ، قول مالك بن عجلان فى المذهبات :

إن سميرا أرى عشيرته قد حدبوا دونه وقد أنفوا

* السريع ، وتفعيلات شطره : مستفعلن مستفعلن فاعلن

ومثاله ، قول البحترى :

برَّح بى الطيف الذى يسرى وزادنى سكرا إلى سكرى

* الرجز ، وتفعيلات شطره : مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ومثاله ، قول مهيار الديلمى :

فى بلد يحرم صيد وحشه وهى به تحل صيد الإنس .

* المتقارب ، وتفعيلات شطره : فعولن فعولن فعولن فعولن

ومثاله : تظل حبيس الهوى والمعاصى فأين النجاة ؟ وأين الفرار؟

* الهزج ، وتفعيلات شطره : مفاعيلن مفاعيلن

ومثاله ، قول الشاعر :

عسى الأيام أن يرجعـ ـن قوما كالذى كانوا

* المجتث ، وتفعيلات شطره : مستفع لن فاعلاتن

ومثاله ، قول عبد الله بن المعتز :

قد أقفرت سُرَّ من را فما لشىء دوام

* المقتضب ، وتفعيلات شطره : مفعولات مستفعلن

ومثاله ، قول الشاعر :

لا أدعوك من بعدٍ بل أدعوك من كثبِ .

* المضارع ، وتفعيلات شطره : مفاعيلن فاع لاتن

ومثاله ، قول الشاعر :

أرى للصبا وداعا وما يذكر اجتماعا .

٧٤ - القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب

ابن خوجه تونس ١٩٦٦ - ص٢٦٨ .

٧٥ - انظر فى ذلك : د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ٥٦ : ١٤٥، وله فى الرجز شرح يطول ص ١٢٦ : ١٣٩ .

٧٦ - انظر : مصطفى الجوزو : مرجع سابق ص ١٨ .

٧٧ - محمد عونى عبد الرءوف : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف - القاهرة ١٩٧٦ - ص١٥١ .

٧٨ - ابن رشيق القيروانى : العمدة مرجع سابق جـ٢ - ١٩٧٢ - ص٣٠٤ .

٧٩ - المرجع السابق : ص ٣٠٤ .

٨٠ - السكاكى : مفتاح العلوم ص ٢٨٢ .

٨١ - انظر ص ١٦، ١٧ من نفس الفصل .

٨٢ - انظر : د . محمود على السمان : العروض القديم (أوزان الشعر العربى وقوافيه) دار المعارف القاهرة ١٩٨٤ - ص ١٣٣ .

٨٣ - د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ص ١١٥ .

٨٤ - د . مصطفى الجوزو : نظريات الشعر ص ١٨ .

٨٥ - د . مصطفى الجوزو : نظريات الشعر ص ٧١ .

٨٦ - الزبيدى : ص ١٥ .

٨٧ - الفارابى : الموسيقى الكبير تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة وتصدير د . محمود أحمد الحفنى دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة د . ت . - ص ٤٣٦ .

٨٨ - المرجع السابق : هامش ص ٤٣٦ .

٨٩ - وذلك مع الوضع فى الاعتبار أن المستمع الحديث قد لا يشعر بالكسر كما كان يشعر به العربى الذى جبل على نوع معين من الشعر لا يعرف سواه .

- انظر فى ذلك : د . محمد عبد المطلب : النص المشكل الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ١٩٩٩م ص ٣٣: ٣٦ .

٩٠ - جيدسون جيروم : الشاعر والشكل (دليل الشاعر) تعريب : صبرى محمد حسن / عبد الرحمن القعود - دار المريخ الرياض ١٩٩٥ - ص ١١

٩١ - المرجع السابق : ص ١١ .

٩٢ - أحمد أمين : ضحى الإسلام الهيئة المصرية للكتاب - جـ١ - ١٩٩٧ - ص ٢٦٤ .

وانظر فى ذلك : جواد على : المفصَّل فى تاريخ العرب بيروت ١٩٧٢ - جـ٩ - ص ٢١١ .

- مصطفى الجوزو : ص ٧١ .

٩٣ - فصيلة اللغات السامية (نسبة إلى سام بن نوح) وهى : العربية العبرية الأكادية (الآشورية البابلية) الآرامية (لغة بلاد الشام قبل ق ٤م) الفينيقية الحبشية .

٩٤ - د . عماد حاتم : فى فقه اللغة وتاريخ الكتابة المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ط١ - ١٩٨٢م ص ١١ .

٩٥ - المرجع السابق : ص ٩٣ .

٩٦ - التصحيف : هو إبدال حرف مكان حرف من باب الالتباس مثل تصحيف العسل بالغسل . .

٩٧ - انظر : الزبيدى : ص ٥٠ وما بعدها .وانظر مناصرى هذا الرأى :

- ابن سلام الجمحى : الطبقات ص ٣٣ .
- السكاكى : مفتاح العلوم ص ٢٨١
- أحمد أمين : ضحى الإسلام ص ٣٢٧ وما بعدها .

- د . إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ص ١٩٣ وما بعدها .
- د . عبد الحميد الشلقانى : الأعراب الرواة ص ١٧ وما بعدها .
- وكذلك حديث سيدنا عمر بن الخطاب] ص .

٩٨ - انظر ص٤ .

٩٩ - انظر فى ذلك :
- د . محمد عثمان على : أدب ما قبل الإسلام ص ٦١ ، وما بعدها .
- جواد على : المفصل ص ١٩٩، وما بعدها .
- رينو ديسه : العرب فى سوريا قبل الإسلام ترجمة عبد الحميد الدواخلى مراجعة : د .محمد مصطفى زيادة الدار القومية للنشر القاهرة ص ٢٤ .

١٠٠ - نص نقش النمارة : « تى نفس مر القيس بن عمرو ، ملك العرب كله ، ذو أسر التج ، وملك الأسدين ، ونزرو ، وهرب مذحجو عكدى ، وجاء يزجى فى حبج نجران مدينة شمر ، وملك معدو ، ونزل بينه الشعوب ، ووكلن فرسو لروم ، فلم يبلغ ملك مبلغه عكدى ، هلك سنة ٢٢٣يوم ٧ بكسول ، بلسعد ذو ولده » .

* وترجمته إلى العربية الحالية هو : « هذا قبر امرئ القيس بن عمرو ، ملك العرب كلها ، الذى عصب التاج ، وملك قبيلتى أسد ونزار ، وفرق مذحجا بالقوة ، وجاء مندفعا إلى مشارف نجران مدينة الملك شمر ، وملك معدّا ، وملّك بنيه الشعوب ، ووكله الفرس والروم ، فلم يبلغ ملك مبلغه . . . » .
- انظر : جواد على : المفصل ج٣ - ص ١٩٣ .

١٠١ - الحارث المخزومى : شعره - تحقيق يحيى الجبورى - بغداد - ١٩٧٢ - ص٩٥ .

١٠٢ - انظر : د . يوسف خليف : حياة الشعر فى الكوفة ص ٢٨٣ .

١٠٣ - انظر فى ذلك مثلا :

* ابن عبدربه : العقد الفريد نشر محمد سعيد العريان مطبعة الاستقامة القاهرة جـ٦ - ط٢ - ١٩٥٣ - ص ١٠٣: ١٠٤ .

* ابن رشيق القيروانى : العمدة جـ١ - ص٩٦ .

١٠٤ - انظر : الزبيدى : مقدمة ص ١١٨ .

١٠٥ - انظر : د . عماد حاتم : فى فقه اللغة وتاريخ الكتابة ص ٢١١، وما بعدها .

١٠٦ - المرجع السابق : ص ٢١٤ .

١٠٧ - انظر : عماد حاتم : ص ٢٢٧: ٢٢٨ .

١٠٨ - المرجع السابق : ص ٢٤٨ .

١٠٩ - ابن سلام : الطبقات ص ٣٣ .

١١٠ - د . عبد الحميد الشلقانى : الأعراب الرواة ص ٢٩ .

١١١ - الجاحظ : البيان والتبيين جـ١ - ص ٧٤ .

١١٢ - الأغانى : جـ٦ - ص٧٤ .

١١٣ - عبد الحميد الشلقانى : مصادر اللغة المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان طرابلس ط٢ - ١٩٨٢ - ص ١٨٨ .

١١٤ - انظر : الفهرست : ابن النديم ص ٨٣ - ٩٣ .

١١٥ - انظر : كارلو نلينو : تاريخ الآداب العربية دار المعارف القاهرة ١٩٥٤ - ص ٧٨.

١١٦ - انظر : عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز قراءة وتعليق محمود محمد شاكر مكتبة الخانجى - القاهرة ط٣ - ١٩٩٢ -ص ٢٥١

١١٧ - ابن هشام : السيرة القاهرة ١٩٣٧ - جـ١ - ص ٢٨٣ .

١١٨ - السطة : الشرف والرفعة . الرئى : التابع من الجن يلازم المرء ويحدثه ويتحدث عنه .

- انظر الحكاية كاملة : عبد القاهر الجرجانى :دلائل الإعجاز ص ٥٨٣ : ٥٨٤ .

١١٩ - المرجع السابق : ص ٥٨٤ .

١٢٠ - انظر : ابن هشام : السيرة جـ١ - ٢٨٨ / ٢٨٩ . ،

- والجرجانى : الدلائل ص ٥٨١/٥٨ .

١٢١ - سورة يس ٦٩

١٢٢ - انظر الخطابى : بيان إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام ط٣ - القاهرة ١٩٧٦ - ص ٢٧ وما بعدها .

١٢٣ - انظر الباقلانى : إعجاز القرآن : ص٥٧/ ٦١

١٢٤ - الجرجانى : دلائل الإعجاز ص ٤٨٨ .

١٢٥ - انظر : المرجع السابق : ص١١ - ٢٨ .

١٢٦ - المرجع السابق : ص ٨ .

١٢٧ - انظر : د . مصطفى الجوزو : ص ٨١ / ٨٢ .

الفصل الثاني

قصيدة التفعيلة

وتطور مفهوم الشعر

- ❑ مفهوم القصيدة التفعيلية .
- ❑ موسيقى الشعر التفعيلى .
- ❑ الشعر التفعيلى وانتهاك الضرورة الشعرية .
- ❑ الإيقاع الشعرى وقصيدة التفعيلة .

استوى علم العروض على عوده منذ أن وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدى (ت ١٧٠ هـ) ، ولم يستطع أحد أن يضيف إليه شيئا منذ ذلك الحين . اللهم إلا محاولات الفكاك منه ، والرجوع إليه . وقد ظل الشعر العربى يدور فى فلك القواعد التى وضعها الخليل ، ودوائره الخمس - فى إطار المستعمل منها - لقرون عديدة ، وظلت القصيدة العربية محافظة على بنيتها الموسيقية تبعا لإطار الخليل ، وما توارثه الخلف عن السلف من حد الشعر بالموزون المقفى . حتى ظهرت بعض حركات التمرد التى أوجدت ألوانا جديدة من الشعر ، تدور فى فلك الخليل ، ولكنها تمزج بين بنى موسيقية متنوعة سواء بين أوزان مختلفة من الشعر ، أو بين وزن مخترع وآخر معروف ، ومن هذه الأشكال : الدوبيت ، والموشحات ، والأزجال ، وغيرها » (١) .

وهذه الألوان كان يمكن لها أن تحدث تحولا فى موسيقى الشعر وأوزانه ، لولا أن التغير فيها كان تغيرا شكليا طفيفا ، مع المحافظة على مضامين ، وموضوعات الشعر العربى القديم كما هى .

وظل الأمر كذلك ، حتى جاء عصر النهضة فى عهد محمد

على ، حيث عادت إلى الشعر مكانته التى تخلت عنه قرونا عديدة لأسباب خارجة عن إرادته ، عادت محاولات التمرد على عروض الخليل من جديد ، وعاد البحث عن بنى موسيقية تستوعب تطورات الإنسان وتطلعاته نحو آفاق لم تكن مطروقة له من قبل ، وبدأت محاولات التجديد ، فبحث الشعراء عن مخرج لما تصوروه أزمة فى حركة الشعر . وكان صراع الشعراء الأول مع القافية التى واجهتهم كحائط صد منيع ، رأوا فيه أنه يحد من انطلاقهم ، ويعمل على الرتابة والملل لكثرة ما اعتادته الأذن ، ولحالة التوقع الآلية التى تفرضها القافية منذ ورودها فى البيت الأول ، ومن هنا جاءت محاولة الشعراء للسعى إلى كسر هذا الملل بالتحرر من وحدة القافية ، فابتكروا ما أطلق عليه « الشعر المرسل » ، والذى يلتزم بالوزن ويغير فى القافية بتبديلها من بيت إلى بيت ، ومنه ما قاله عبد الرحمن شكرى [٢] :

خليلى والإخاء إلى صفاء
إذا لم يغْذُه الشوق الصحيح
يقولون الصحاب ثمار صدق
وقد نبلو المرارة فى الثمار
شكوت إلى الزمان بنى إخائى
فجاء بك الزمان كما أريد

والأبيات من بحر الوافر ، إلا أن قافيتها يتنوع فيها حرف

الروى بين (ح - ر - د) ، وبعيدا عن الحكم على جودة الأبيات ، فقد كانت تلك هى الخطوة الأولى التى رأى فيها جماعة الديوان بداية التحول فى الأنساق الموسيقية للقصيدة العربية ، يقول العقاد : « والذى نعتقده ، أو نشعر به ، أن تنويع القوافى للشعر العربى خير من إرساله بغير قافية ، وأنه يقبل التنويع فى أوزان المصاريع المطولة ، ولا ينفصل عن الموسيقية التى نشأ ودرج فيها » (٣) .

ونلمح فى رأى العقاد ما يشير إلى وجود بازغ جديد يدعو إلى طرح القافية كلية . وهو ما دفعهم إلى أن يميلوا لتنويع القوافى ، وعلى أية حال فقد كان رأى العقاد هذا ، هو الحل الذى مال إليه أكثر الشعراء والنقاد من جيلهم ، وقد دفع هذا البعض إلى الجرأة - ليس فقط على التنويع فى القوافى - وإنما على استخدام أكثر من بحر فى قصيدة واحدة ، وقد كانت تلك هى الخطوة الثانية فى طريق التحرر ، وللشاعر « إيليا أبو ماضى » تجربة فى هذا المجال بعنوان « أخى » (٤) يمزج فيها بين بحر الهزج والوافر ، وهى تتكون من أبيات مدوّرة غير مقسَّمة إلى شطرين ، ومن فقرات رباعية تليها شطرة خامسة تختتمها ، والتفعيلة الأساسية فى الأبيات هى « مفاعيلن » تتكرر يالبيت أربع مرات ، وفى الشطر مرتين ، وأحيانا تتحول إلى مفاعلتن .

أما عن القافية فى الأبيات ، فقد جاء البيتان الأول والثانى

من كل فقرة بقافية واحدة ، ثم البيت الثالث بقافية مختلفة ، والبيت الرابع بقافية أخرى ، أما الشطرة التى تختم الفقرة فإن قافيتها من قافية البيت الثالث ، يقول فيها :

أخى إن ضجَّ بعد الحرب غربى بأعماله

وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش أبطاله

فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا

بل اركع صامتا مثلى بقلب خاشع دامى

لنبكى حظ موتانا

وتتكرر المقطوعات على نفس النسق الموسيقى فى كل فقرة من فقرات القصيدة ، وهو نظام هندسى مقصود ، يعطى دلالة قوية على تدخل الشاعر فى تنويع البنية الموسيقية لنصه ، تمردا على أنماط ثابتة كان يتقبلها دون أن يحدث فيها إلا ما هو مقرر من خروج على المألوف بالزحافات والعلل المتاحة ، وإلا يعد الشاعر مخطئا ، خالف الواقع ، ووقع فى الضرورة .

ولكن على الرغم من ذلك إلا أن الملاحظ على تلك المحاولات – وما شابهها من محاولات جماعة المهجر وجماعة أبوللو – أنها لم تزل تتحرك فى إطار محاولة الفكاك من النمط الموسيقى المتبع ، إلا أنها فى النهاية تعود إليه ، بل يمكن اعتبارها من جهة ما إعادة لمحاولات السابقين من موشحات ، ومخمسات . . . . وغيرها ، تلك التجارب التى ترتبط فى النهاية

بتجربة مؤطرة فى حدود لا يمكن الخروج عليها ، وما يقتضى ذلك من اتباع قواعد موضوعة سلفا .

وعندما جاءت الحرب العالمية ، وأحدثت ما أحدثته من ثورة على المظاهر الاجتماعية والسياسية والأدبية فى حياة الإنسان ، وظهر فى هذه الآونة جماعة من الشباب الذين عايشوا هذه الظروف مجتمعة ، ولما عمدوا إلى أقلامهم ليعبروا عن ذلك شعريا استعصت عليهم الكتابة ، لشعورهم بالملل والسأم من النظام التقليدى لبنية القصيدة ، وتزامن هذا مع اطلاع بعضهم على الثقافات الواردة من الغرب ، وعلى تجريب « عزرا باوند » و « ت . س . إليوت » [٥] وآرائهم التى كانت قد انتشرت فى هذه الفترة تدعو إلى ما أطلقوا عليه « الشعر الحر » ، هنا بدأ الشباب العرب يميلون إلى هذا الشكل الجديد « الشعر الحر » ، فوجدوا فيه ما يتناسب مع حاجتهم إلى الخروج مما لم يحقق لهم ذواتهم الشعرية .

والشعر الحر – كمصطلح – يعود استخدامه على الساحة الأدبية والنقدية إلى عام ١٩١٠ م ، عندما تحدث أمين الريحانى عن تجربته مع الشعر المنثور فى مقدمة ديوانه « هتاف الأودية » ، وقد كان استخدام الريحانى لهذا المصطلح « الشعر الحر » ترجمة حرفية للمصطلح الإنجليزى free verse، والمصطلح الفرنسى vers libers، وترجمته الحرفية الشعر الحر الطليق ، يقول

الريحانى : « على أن لهذا الشعر الطليق وزنا جديدا مخصوصا ، وقد تجئ القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة » (٦) إلا أن الريحانى تحدث عن هذا النوع من الشعر « الشعر الحر » كمصطلح ، ولكنه استخدم مصطلحا آخر لكتابته الشعرية ، هو « الشعر المنثور » .

وقريب من هذا ، استخدام « أحمد زكى أبو شادى » لمصطلح « الشعر الحر » عام ١٩٢٦م ، والذى كان يعنى به مزج أكثر من بحر واحد فى قصيدة واحدة » (٧) ، وفى عام ١٩٣٢م ، تحدث خليل شيبوب عن الشعر الحر ، وقرنه بمصطلح آخر هو الشعر المطلق ، وقدم لذلك أمثلة ، منها قصيدة « الشراع » و « الحديقة الميتة » و « القصر البالى » ، وفى هذه القصائد خطا شيبوب خطوة إلى الأمام متجاوزا من سبقه ، ليضيف إلى تنويع الأبحر فى القصيدة الواحدة ، تنويع الأبيات بين الطول والقصر ، معتمدا فى ذلك على التنوع ما بين التام والمجزوء والمنهوك والمشطور من أبحر الخليل ، وهو ما دفع البعض إلى الاعتقاد - خطئا - بأن ذلك نواة للشعر الحر الذى تحددت أسسه فيما بعد ، يقول فى قصيدة الشراع :

ألا يا شراعا فى الظلام يسير

كهمك همى والحياة مسير

ذهبت ، وما أدرى ، كزورقك الذى

أخذت به مستعجلا كل مأخذ

أمامى آفاق الحياة بعيدة

بلينا جميعا ، وهى غير جديدة

وفى عام ١٩٤٣م أعاد « درينى خشبة » المحاولة للتجريب ، وتحديد شكل يستوعب هذه التغيرات المجتمعية ، ويستجيب للنزعة الطبيعية إلى التغيير عند الإنسان الشاعر أو الشاعر الإنسان ، وقدم درينى خشبة تعريفا للشعر الحر كاد أن يقترب فيه من المفهوم الذى تحدد له فيما بعد ، حيث عرفه على أنه « الشعر الذى لا يتقيد بعدد التفعيلات فى البيت الواحد ، فقد يتركب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد تصل تفعيلاته إلى ثمانى أو عشر أو اثنتى عشرة ، وذلك فى القصيدة الواحدة »[٨] .

والشاعر فى هذا النوع من الشعر لا يلتزم بالأوزان العروضية المألوفة - من وجهة نظر خشبة - بل له الحرية فى ابتكار أوزان جديدة ليست معهودة من قبل ، أو لم يكتب عليها الشعر العربى قبلهم .

وفى عام ١٩٤٥م نشر « على أحمد باكثير » قصيدة بعنوان « نموذج من الشعر المرسل الحر » بناها على تفعيلة المتدارك « فاعلن » معتمدا على بنية التنوع فى عدد التفعيلات فى كل سطر بين الطول والزيادة ، وكانت هذه المحاولة بمثابة تجريب شعرى فى الشعر الحر ومحاولة تحديد تقنياته .

وفى عام ١٩٤٧م نشرت « نازك الملائكة » أول قصيدة لها تعتمد على تعدد التفعيلات طولا وقصرا ، وهى قصيدة « الكوليرا » [٩] التى اعتبرت ثورة فى عالم الشعر آنذاك ، تقول فيها :

الكوليرا
فى كهف الرعب على الأشلاء
فى صمت الأبد القاسى حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقد يتدفق موتورا

وفى نفس العام نشر « بدر شاكر السياب » قصيدة له على نفس النسق بعنوان « هل كان حبا » [١٠] ، وكان هذان النصان محاولة للإفلات من عمود الشعر ، وتمثيلا للشعر الحر الذى يسعى للخروج على المؤسسة الشعرية القديمة .

وفى عام ١٩٤٩م نشرت نازك ديوانها الثانى « شظايا ورماد » ، والذى اعتمدت فى كل قصائده على مفهوم التفعيلة ، وفى مقدمة ديوانها كشفت عن الأساس العروضى الذى اعتمدت عليه فى بناء هذا الشكل الشعرى الجديد ، ثم أخذت تنشر بعد ذلك تباعا مقالات نقدية حول هذا الشعر ، جمعتها فيما بعد فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » ، وفى عام ١٩٥٤م أطلقت نازك الملائكة على هذا الشكل الشعرى الجديد مصطلح « الشعر

الحر » [١١] ، ومنذ ذلك الحين بدأت الحركة الشعرية تشهد اضطرابا فى المصطلح الشعرى لم يسبق أن شهدته حركة شعرية من قبل ، حيث تداخلت المسميات وتعددت ، وساهم النقاد الشعراء ، أو الشعراء النقاد فى إحداث هذا الخلط مثلما ساهم غيرهم من النقاد أو من الشعراء ، بل امتد هذا النقد ليشمل الخلاف فيما بين الشعراء أنفسهم على الترخص فى العروض . والوزن والقافية . ما بين الطرح أو الالتزام .

وقد تعددت مسميات ومفاهيم قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) نتيجة لعدم تحديد المصطلح بشكل يعمل على تحديد ماهية هذا النوع من الشعر ، ويحدد ماهية وحدود الحرية فيه ، ثم لظهور العديد من الآراء والمسميات التى احتكمت إلى فهمها الخاص عن بنية ومضمون هذا النوع من الشعر ، ثم لظهور مجلة « شعر » اللبنانية ١٩٧٥ م ، والتى دعت إلى الشعر الحر بمفهومه الإنجليزى والفرنسى ، والذى يبتعد كثيرا فى بيئته عن البيئة العربية بتراثها الممتد عبر قرون طويلة ، وذائقته الراسخة فى النفوس ، إضافة إلى أن المصطلح فى أساسه ترجمة للمصطلحين الإنجليزى free verse، والفرنسى vers libers، والذى يعنى أصلا التحرر تماما من الوزن والقافية . ويرى الدكتور يوسف نوفل أن هذه المحاولات تدل دلالة مهمة على أن حركة التجديد جماعية ، قد لا تقف عند جهود فرد معين مهما

ادعاها باحث ، يقول : «إن هذه المحاولات - على تنوعها - تفسح المجال أمام أكثر من رائد من رواد شعر التفعيلة برغم ما يلاحظ على ذلك الإنتاج من ضعف ، وسيظل لهم دور ريادى مهما اتسعت المرحلة بالتهيئة والتمهيد ، إذ تظل قضية الريادة غير متمثلة فى نص أدبى ما ، أو صيحة تجديدية معينة ، بل تتمثل أقصى ما تتمثل فى تعاقب المحاولات وتجددها فى شكل تيار عام فى الوطن العربى » (١٢) .

ويمكن حصر المسميات التى أطلقت على الشعر الحر فى عشرة مصطلحات (١٣) ، هى :

* الشعر الحر : (أمين الريحانى ١٩١٠- أحمد زكى أبو شادى١٩٢٧ - خليل شيبوب ١٩٣٢- درينى خشبة ١٩٤٣- نازك الملائكة ١٩٤٧م)
* الشعر المرسل المنطلق : (على أحمد باكثير١٩٤٥)
* الشعر الجديد :(زكى نجيب محمود - النويهى - عز الدين إسماعيل - صلاح عبدالصبور١٩٦١- مندور - أدونيس)
* الشعر الحديث : (يوسف الخال ١٩٥٧ - سلمى الخضراء الجيوشى - نهاد التكرلى - غالى شكرى - أدونيس)
* الشعر المعاصر :(محمد بنيس - عز الدين إسماعيل)

* شعر الحداثة : (عبد الله الغزامى - محمد حمود)
* الشعر المنطلق : (النويهى)
* شعر العمود المطور : (عبد الواحد لؤلؤة)
* الشعر المستحدث : (إبراهيم الإبيارى)
* الشعر المحدث : (يوسف الخال)
* شعر التفعيلة : (عز الدين الأمين ١٩٦٤م)

وهذه المسميات وكثرتها - بشكل لم يحدث مع أية حركة شعرية فى تاريخ العربية من قبل - كان أحد الأسباب الرئيسية فى خلط مفهوم قصيدة التفعيلة ، وعدم التقنين الدقيق لتقنياتها ، وقد ساهم النقاد والشعراء أنفسهم على إحداث هذا الخلط ، لعدم استقرارهم على مفهوم واحد ، أو مسمى واحد من هذه المسميات ، فلم يزل الكثير منهم يستعمل مصطلح « الشعر الحر » دالا بذلك على قصيدة التفعيلة ، وعلى قصيدة النثر ، بل إن الأمر تعدى ذلك حيث استخدمه البعض للدلالة كل ما هو ضد الشعر العمودى ، ومما زاد الأمر سوءا أن كثيرا من القصائد التي ينسبها أصحابها إلى شعر التفعيلة ليست منه فى شئ ، اللهم إلا التشابه الشكلى لمفهوم السطر الشعرى وامتداده طولا وقصرا .

يقول د . يوسف نوفل : « والحق أنه لا يتأتى فهم دواعى هذه الحركة ودوافعها بمعزل عن تفهم العلاقة بين إيقاعين : الإيقاع الزمنى والإيقاع الموسيقى » [١٤] .

أما المصطلحات العشر - السابق ذكرها - والتى أطلقت على تلك الحركة التجديدية فى الشعر « شعر التفعيلة » فلم يتبق منها على الساحة الأدبية سوى ثلاثة مصطلحات ، تعد أقرب المصطلحات التى تقترب من مفهوم ذلك النوع من الشعر ، وهى : الشعر الحر - الشعر الحديث - شعر التفعيلة .

أما « الشعر الحر » وهو المصطلح الذى أطلقته نازك الملائكة ، فقد أحدث استخدامه خللا فى مفهوم هذه القصيدة ، ليس فقط عند المتلقى ، وإنما لدى الشعراء والنقاد أنفسهم ، وذلك بما اقتضاه مفهوم الحرية من تضليل ، وهو ما أشارت إليه نازك نفسها من أن الشعراء ظنوا أنها حرية مطلقة لا ضابط لها ، وأنها تتيح حتى الخروج على قواعد اللغة العربية والعروض الدارج ، بل إنها أبدت انزعاجا للخلط بين البحور فى قصيدة واحدة . . . »[١٥] فالشعراء تجوزوا فى الحرية ، وترخصوا فيها لدرجة أن أصبح مفهوم الشعر الحر لديهم ، يعنى التحرر كلية من الوزن ، ومن القافية ، ومن الموسيقى ، وقد ساعد على ذلك المفهوم وانتشاره ، أنه يعتبر نتاجا للترجمة الحرفية للمصطلحين الإنجليزى free verse والفرنسى vers lileres ، وهما يختلفان فى مفهومها عن شعر التفعيلة الذى ساد فى البيئة العربية ، أضف إلى ذلك أن هذا الشكل الجديد ظل محتفظا باعتماده على الوزن والتفعيلة التراثية .

وقد تصدى الكثير من نقاد وشعراء العربية لرفض مصطلح الشعر الحر ، كما أشاعته نازك ، وبالتالى رفض مفهومه [١٦] .

يرى النويهى أن أكبر ما بليت به حركة شعر التفعيلة ، أن أقدم على كتابته « أناس لا يقبلون عليه عن إيمان بضرورته وفهم لمبرراته ، وقدرة على مصطلحه ، بل يغريهم به ما يعتقدون فيه من السهولة ، واطراح الضوابط ، وإرسال الحبل على الغارب ، ويظنون فيه متسترا لضحالة بصيرتهم الفنية وضعف مقدرتهم الأدائية ، هؤلاء يخطئون عمدا أو جهلا فهم مدلول الحرية فى الفن الجديد » [١٧]

وهذا النص – على طوله – يكشف عن الخطر الذى أحدثه إطلاق مصطلح الشعر الحر على هذه الحركة ، فلم تقف هذه الحرية التى فهمت خطئا . خاصة من الجيل الثانى للرواد . عند حدود الخلط فى المفهوم والترخص والتجاوز ، وإنما أثرت كذلك على مفهوم الشعر العربى لما قبل شعر التفعيلة ، « فقد عبثت كلمة « الحر » بالشعر والشعراء الشباب ، وولدت لديهم ازدراءً بالوزن الشعرى والشعر العمودى والقافية ، وحتى بالالتزام العروضى لرواد شعر التفعيلة أمثال السياب ، ونازك ، وصلاح عبد الصبور » [١٨] .

ومن هنا يتضح أن استخدام الشعر الحر كمصطلح للتعبير عن ذلك الشكل الجديد ، يسقط هو الآخر من المصطلحات

العشر السابق ذكرها ، وبالتالى يتبقى لدينا مصطلحان يطرحان مفهومهما ، وهما الشعر الحديث ، وشعر التفعيلة .

أما « الشعر الحديث » فقد كان محاولة من النقاد والشعراء للخروج من المأزق الذى أوجده استخدام مصطلح « الشعر الحر » ، والحرية المضللة ، وصادف مصطلح الشعر الحديث هوى فى أنفس مستخدميه لما يتضمنه من ثورة على شكل ومضمون القصيدة العربية ، ورأوا فيه بديلا معبرا عن مفهوم القصيدة لديهم ، بل حاول البعض ربطه [١٩] بالمفهوم المماثل الذى ساد فى العصر العباس « الشعراء المحدثون » كتعبير عن حركة التجديد التى سادت آنذاك ، وقام بها بعض الشعراء أمثال : أبو نواس ، وأبو تمام ، والبحترى ، وما اقتضى ذلك من طرح المقدمات الطللية للقصيدة العربية ،التى ترسخت عبر سنوات طويلة ، واستبدالها بمقدمات أخرى ، تمثلت فى البدء بالخمر . مثلا كما فعل أبو نواس- أو وصف الطبيعة كما فعل أبو تمام ، يقول أبو نواس :

صفة الطلول بلاغة الفدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

بل وصلت المسألة إلى حد التهكم على ثبات النموذج الشعرى الذى تعارف عليه السابقون من بدء القصيد بالوقوف على الأطلال ، يقول :

قل لمن يبكى على رسم درس

إلا أن العامل الأكثر تأثيرا فى هذه التسمية « الشعر الحديث » ، هو ولع مستخدميه فى الخمسينيات من القرن الماضى ، بالبحث عن الحداثة والمعاصرة ، وكان من مشجعى هذا المصطلح « غالى شكرى » الذى يرى « الحديث تجاوزا لمفهوم الزمن إلى مفهوم الحداثة التى تعنى فى الشعر العربى والأوروبى مفهوما يتجاوز العناصر التراثية كاللغة والوزن والصور والموضوعات ، بل يغاير كافة المفاهيم التى عرفها التراث ، يغايرها مجتمعة لا فرادى ، بقدر ما يغاير القرن العشرون كافة ما سبقه من عصور فى مجموعها لا كل عصر على حدة » [٢٠] وهو ما يعنى أن « الحديث » هو مغايرة الواقع المعاش . . مغايرة الفكر والثقافة المجتمع . . بل قد يتجاوز الأمر إلى مغايرة الأعراف والتقاليد ، المغايرة النابعة من التمرد على كل ماهو قديم ، بغض النظر عن قيميته أو عدمها ، وذلك ما دفع بعض الشعراء إلى أن يصبح مفهومهم عن الشعر الحديث هو مجرد صف الكلمات فى نسق لغوى ، غالبا ما يكتنفه الغموض ، بل ربما لا يعبر عن رؤية ما ؛ إلا أنهم يرون فيه (رؤيتهم الخاصة للعالم) وحرية شخصية فى الرؤية الإبداعية ، أليست الحرية والحداثة هى ممارسات شخصية ، ومغايرة للأنساق الموروثة ؟!!

وهنا يختلط المفهوم ، فلا يكون هناك معنى أصلا لوجود شعر ، بل لا يكون هناك مفهوماً من أصله ، يضاف إلى ذلك أن الحداثة والحديث يرفضان بالضرورة كل ما هو قديم - كما هو واضح - ومن ثم فإن المفهوم فى أساسه يقوم - كما يرى صلاح عبد الصبور - لا على التفاعل والتطور الأدبيين ، وإنما يقوم على مناقضة التراث والانقطاع عنه ، يقول : « ولست أدرى من الذى اختار لهذا الشعر الذى يكتبه بعضنا اسم "الشعر الحديث » ، فدفع به إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين التراث العربى برمته ، وإلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخى لتلك الكلمة ، وأولع بعض النقاد بالبحث عن الفاضل والمفضول ، وتحزب بعض النقاد للصورة التقليدية لشعرنا العربى ، دون أن يحاولوا إدراك جوهر الموروث الأدبى العربى ، وأوشكت الصلة أن تنقطع بين عالمين أدبيين فى النظر إلى الشعر العربى . كل ذلك جرته كلمة « الحديث » فلماذا لا نبحث عن كلمة أخرى » (٢١) .

لم يتبق - إذن - لدينا سوى مصطلح « **شعر التفعيلة** » فكل المصطلحات الأخرى تحمل من العمومية أكثر مما تحمل من الخصوصية ، ومن إمكانية تداخل أنواع أخرى فى المدلول أكثر من حصر المفهوم فى شكل واحد له تقنياته التعبيرية ، ولم يتبق إذن سوى مصطلح « **شعر التفعيلة** » الذى نقبله لا لأنه الأخير ،

وإنما لأنه أكثر المصطلحات دلالة على مفهوم هذا الشعر ، وعلى بنيته التى تعتمد فى المقام الأول على التفعيلة الوزنية . يقول د . يوسف نوفل بعد أن يناقش المصطلحات والمسميات التى ظهرت فى هذا المضمار ، ويعبر عن ذلك بأنه فوضى : « تعود إلى تأثر الرواد باللغات الأجنبية فى قراءاتهم وولعهم وبخاصة الإنجليزية والفرنسية ، ومن هنا أتت فوضى التسميات ، وبهذا نخلص إلى تسميتين لا ثالث لهما ، وهما : الشعر الجديد ، وشعر التفعيلة » [٢٢] ، وإن كان الدكتور يوسف نوفل يرجح مصطلح شعر التفعيلة ، ويستخدمه فى كتاباته التالية .

ويتفق الطامى مع هذا الرأى ، يقول : « إن مصطلح شعر التفعلية هو المصطلح الوحيد الذى يميز الشعر الذى راده السياب والملائكة وعبد الصبور وغيرهم ، ولا يمكن أن يدخل فى مدلوله أى أسلوب شعرى آخر ، سواء أكان عموديا أم نثريا ، فمبجرد أن نطلق مصطلح « **شعر التفعيلة** » فإن الذهن ينصرف مباشرة إلى المدلول دون شك أو تردد أو احتمالات ، وهذه الميزة ما عجزت عنها المصطلحات الأخرى ، يضاف إلى ذلك ، أن مصطلح « **شعر التفعيلة** » - على النقيض من مصطلح « **الشعر الحر** » - مصطلح عربى أصيل ، وذلك باستخدامه كلمة « **التفعيلة** » العربية الأصيلة التى يقوم عليها هذا الشعر » [٢٣] .

ومن جهة أخرى فإن مفهوم « التفعيلة » كتعريف لهذا النوع

من الشعر يعد تفكيرا منطقيا ولكن مع بعض التحوير ، وإعادة النظر ، وإلا فماذا أسمى هذا الشتات العروض فى القصيدة التفعيلية وتنوع الأسطر الشعرية بين الطول والقصر ، هل يمكن حينذاك أن نسميها « **قصيدة تفعيلية** » ، وذلك لأنها ببساطة ليست تفعيلة واحدة ، وإنما هى عدة تفاعيل ، بل وتفاعيل كثيرة ، ومن ثم فإن الأقرب لتسميتها أن تكون « قصيدة تفعيلية » وليست تفعيلة واحدة .

١- مفهوم القصيدة التفعيلية :

وقد تعدد مفهوم القصيدة التفعيلية بتعدد المصطلحات التى أطلقت عليها ، فهو عند أمين الريحانى يعنى مزج أبحر عديدة متنوعة مع عدم الالتزام بالوزن والقافية ، وذلك لأن مفهومه عن هذه القصيدة نتج من التزامه بالترجمة الحرفية للمصطلحين الإنجليزى free verse والفرنسى vers libres اللذين يعنيان الشعر الذى يتخلص تخلصا تامامن الوزن والقافية .

وهو عند أبى شادى يعنى إضافة لمزج البحور ، إطلاق القافية أو التنويع فى الأوزان والقوافى بمفهوم آخر .

وهو عند خليل شيبوب يعنى التنويع فى طول الأشطر ، والنظم على أكثر من بحر ، أى أن القصيدة التفعيلية عنده تحتفظ بالوزن فقط ، أما القافية فيمكن إبقاؤها أو إغفالها .

وحتى هذه المرحلة يتضح أن مفهوم (الشعر التفعيلى) يعنى تأسيس القصيدة على الشطر الواحد بدلا من الشطرين ، وعلى إعطاء الشاعر الحرية للإبقاء على القافية أو التصرف فيها أو إرسالها .

وقد شهد المفهوم تحديدا أكثر اقترابا من مفهومه الذى تأسس فيما بعد ، وذلك فى النصف الأول من الأربعينات من القرن الماضى ، حيث حدد درينى خشبة مفهومه من أنه ذلك الشعر الذى لا يتقيد بعدد التفعيلات فى البيت الواحد ، مع عدم التزام الشاعر باتباع الأوزان العروضية المألوفة ، بل له الحرية فى ابتكار أوزان جديدة إن استطاع . إلا أن مفهوم الشعر التفعيلى ، قد شهد حركة انتشار واسعة للمفهوم الذى نشرته نازك الملائكة عام ١٩٥٤م فى مقالاتها - التى جمعتها فيما بعد فى كتابها « قضايا الشعر المعاصر » - والذى يعنى عندها الشعر الذى يعتمد على التغيير فى بحور الخليل من حيث الشكل الخارجى ، مع المحافظة على الجوهر من حيث اعتماد التفعيلة » [٢٤] ومن هذا يتضح إصرار نازك الملائكة على ربط الشعر التفعيلى إيقاعيا بالعروض الخليلى ، أى أنه عملية تحول وتغيير شكلى ومضمونى فى بنية القصيدة العربية ، وإن كان هذا المفهوم قد تغير نتيجة للخطأ الذى نتج عن المصطلح ، وما أدت إليه الحرية من تضليل وتوسيع فى المفهوم ، إلا أن تحديد المفهوم بشكله

النهائى قد حدده الإبداع لا النقد ، حيث تدخلت الممارسات الشعرية الرائدة ، ومحاولات التجريب ، وساندتها على المقابل حركة نقدية مطلعة وملمة بالتدفق الشعرى ، وأضيفت إليهما زائقة عربية عبرت عن وجودها متمثلة فى دور المتلقى الفاعل الذى غدا أحد إسهامات النص الشعرى كمتلق فرد أو كفاعل فى إنتاج النص آن إبداعه فى ذهن المبدع ، وتحدد هذا المفهوم فى الشعر الذى يمزج بين أكثر من بحر ، ويعتمد على التفعيلات الخليلية ، ولكن ليس فى إيقاعها المتعارف عليه والراسخ عبر سنوات طويلة ، وإنما بالتدخل فى بنية هذه التفعيلات بالزحافات والعلل (الخليلية أيضا) ، وإطالة السطر الشعرى ، وإطالة عدد التفعيلات فيه وفقا لتحرك الشاعر نفسيا وموسيقيا مع مدى الحركة التى تموج بها نفس المبدع ، هذه الحركة التى قد تكون سريعة قصيرة ، أو متماوجة طويلة المدى ، وعندئذ يمتد السطر الشعرى بتفعيلاته إلى غاية هذه الحركة ، وهو الأمر الذى يمثل ضابط الطول والقصر ، ولكن فى كلتا الحالين يظل الكلام « حاملا لخاصته المميزة لتشكيل اللغة تشكيلا شعريا خاضعا للتنسيق الجزئى للحركات والسكنات ، والمتمثل فى التفعيلة »[٢٥] ، ومن هنا فإن الشعر التفعيلى - كما قرر الكثير من الباحثين - ليس خروجا على طريقة الخليل ، كما أن تحمس الشاعر له ليس نتيجة عجز ، وإنما رغبة فى الكشف عن وسائل

جديدة ، فالشعر التفعيلى لا يستغنى عن الموسيقى ، وإنما هو يدور فى إطار التفاعيل العشرة التى رواها أهل العروض (فعولن - فاعلن - مفاعيلن - مفاعلتن - متفاعلن - مستفعلن - فاعلاتن - مفعولات - مستفع لن - فاع لاتن) ، ومن ثم فالأساس الذى قام عليه الشعر العربى باقٍ ، ألا وهو الوزن والقافية « فالشعر الجديد لم يلغ الوزن ولا القافية ، ولكنه أباح لنفسه - وهذا حق لا مماراة فيه - أن يدخل تعديلا جوهريا عليهما ، لكى يحقق بهما الشاعر من نفسه وذبذبات مشاعره وأعصابه ما لم يكن الإطار القديم يسعف على تحقيقه » (٢٦) .

إلا أن الأمر - فى الحقيقة - لا يتوقف عند مزاج الشاعر فقط ، وإنما يتعداه إلى أكثر من ذلك ، فالشعر التفعيلى لم يكن استجابة فقط للتطور الشكلى ، وإنما كان كذلك استجابة لبنية مضمونية تبحث عن متسع لها ، ولم تعد القصية بشكلها العمودى ، ولا بتغيراتها الشكلية من موشحات وخلافه قادرة على صب التجربة فيها ، وإلا لكانت هذه الأشكال قد سادت(٢٧) ، يضاف إلى ذلك التطور الذى لحق الموضوع الشعرى فى ظل انتشار ليس ثقافة واحدة ، وإنما ثقافات متعددة ، فالموضوع الشعرى لم يعد قصرا على أغراض محدودة من وصف وغزل وحكمة وخلافه ، وإنما تبدت أمام الشاعر موضوعات لا يمكن نسبتها إلى أى من هذه الأغراض ، وهنا بدا

الأمر محيرا أمام الشاعر الذى يرى فى الحدود عراقيل تقف أمام موضوعته ، ومن هنا كان اعتماد الشاعر التفعيلى على الزحافات التى تعمل على إثراء صوره وتعددها [٢٨] ، وتعمل على تنويع موسيقية القصيدة ، وتنوع موضوعاتها بشكل لم تسمح به الأشكال الأخرى من الشعر قبل التفعيلى .

أما عن القافية فى هذا النوع من الشعر ، فإنها لا تلتزم بحرف روى واحد - كما كان متعارف عليه - وإنما هى تأتى دونما توقع ، ومن ثم يمتد السطرالشعرى حسبما يريد الشاعر له ، وحسبما يقتضى المعنى الذى يعبر عنه البيت ، حيث إن القافية هنا ترتبط بهذا المعنى ارتباطا يحقق الانسجام والتآلف بين القوافى ، التى تأتى فى صورة معنوية وليست فى شكل حرف روى ثابت ، و من ثم فإن القافيه فى الشعر التفعيلى « كلمة لا يبحث عنها الشعر فى قائمة من الكلمات التى تنتهى نهاية واحدة ، و إنما هى كلمة ما من بين مفردات اللغة يستدعيها السياق المعنوى و الموسيقى للسطر الشعرى ، لأنها هى الكلمة الوحيدة التى تصنع لهذا السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها » [٢٩] ، بل إن نازك الملائكة -نفسها-التى دعت إلى الشعر الحر ، أحست بمدى الخطر الذى شاب معنى الحرية ، فعادت وأكدت على القافية فى الشعر التفعيلى ، والتى ترى « أنها تشعر بوجود النظام فى ذهن الشاعر ، وبتنسيق الفكر لديه ،

ووضوح الرؤية ، و قوة التجربة ، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدتة تمام السيطرة [٣٠] إلا أن القافية فى الشعر التفيلى ، ترتكن إلى عامل أخر مهم يفرقها عن القافية فى الشعر التقليدى ، ألا و هو العلل التى كانت تعد عيبا فى الشعر التقليدى ، فإن دورها قد تقلص فى الشعر التفعيلى ، و من ثم أصبح الشاعر هو المتحكم فى تشكيل القصيدة وفق بناء هندسى يستطيع هو- وحده - أن يتحكم فيه ، والمتلقى لا يستطيع بأى حال من الأحوال ، أن يتوقع القافية ، أو أن يضع فى حسبانه قافية ما ، لكنه يبقى فى حالة ترقب دائمة لما سيحدث فى القافية من تغير . و باختصار فإن مفهوم السطر الشعرى فى الشعر التفعيلى .

يسقط كل العلل و كل عيوب القافية من تدوير و تضمين و سناد و تأسيس . . . . إلخ ، وذلك لأن نهاية السطر فيه تصبح ضربا لا عروضا .

وهكذا فقد أحدث الشعر التفعيلى تغيرا فى مفهوم الشعر ، فانتقل من المفهوم القائم على ضرورة الوزن والقافية كحد للشعر ، إلى الاعتداد بالشعور والإيحاء ، والقدرة على إثارة العواطف الكامنة والأحاديث المختلفة ، وأصبحت القصيدة بذلك نسقا تعبيريا ولغويا خاصين ، وبنية إيقاعية وموسيقية تختلف شكلا ومضمونا عن الشعر التقليدى - وإن كانت لا تلغيه - ولكنها بنية متطورة عبر أنساق ليست جامدة .

٢ - موسيقى الشعر التفعيلى :

اعتمد العروض العربى فى رصد موسيقاه على المقاطع الكمية ، أى التفعيلات فى تشكيلاتها من خلال أبحرها ، أو من خلال ما يداخلها من زحاف أو علل يؤدى إلى تغيير البنية الإيقاعية فيها ، وقد اعتمد الشعر العربو فيما قبل الشعر التفعيلى على هذه الموسيقى بما فيها من عروض وضرب ، فلما أن جاء الشعر التفعيلى ، حاول أن يبحث له عن موسيقى تتناسب وتطورات القصيدة ، فاعتمد على بنى متعددة فى ذلك ، مثل اعتماده على المزج بين البحور فى قصيدة واحدة ، أو إجراء زحافات فى بحور لا تجرى فيها ، وإطلاق القافية ، واعتماد السطر الشعرى فى طوله وقصره على الحالة النفسية ، أضيف إلى ذلك ما تمثل فى العروض الكيفى من نبر وتنغيم ومدى زمنى[٣١] ، وباختصار فقد حاول الشعر التفعيلى فى موسيقاه أن يخرج عن النظام العروضى الخليلى ، إلا أنه من جهة ما ظل محتفظا بالإطار العام لهذا العروض ، ولكن بأشكال خاصة ، يمكن رصدها من خلال :

* بحور الشعر التى استعملها .

* إجراء زحافات فى بحور لا تجرى فيها .

* التصرف فى العلل التى كانت مستخدمة فى العروض الخليلى .

أولا : البحور التى استعملها الشعر التفعيلى :

كان البيت الشعرى فى الشعر قبل التفعيلى هو الوحدة الموسيقية للقصيدة ، وكان الذى يراعى فى القصيدة هو المساواة بين أبياتها فى الوزن بعامة ، بحيث تتساوى الأبيات فى عدد ونظام الحركات والسكنات ، وفى وحدة النغم من مطلع القصيدة وحتى نهايتها ، لا يشذ عن هذا النظام بيت ، ولا تلمس الأذن غير الألفة المنتظمة والتى تتكون من التصور الموسيقى للبيت الأول بمجرد سماعه .

أما فى الشعر التفعيلى ، فقد عمل الشعراء على الاحتفاظ بالإيقاع والتصرف فى الوزن ، إما بتنوعه أو الإبقاء على شكله الأحادى ، مع طرح القافية ، أو اعتماد القوافى المتعانقة ، وقد يتجاوز الشاعر الوزن فيلتزم وحدة التفعيلة فى البحر ، أو المزج بين أكثر من تفعيلة لبحور متقاربة .

وقد أكثر الشعراء التفعيليون من استخدام بحور بعينها إما فى شكلها الأحادى ، أو بمزجها ، مثل : الوافر والكامل والهزج والرجز والطويل والمتدارك والرمل والمتقارب والسريع والخفيف والمجتث (وإن كان قليلا وغالبا ما يرد ممتزجا مع بحر البسيط) والبسيط .

وهذا ما دفع بعض العروضيين إلى التصريح بأن الشعر الحر (التفعيلى) لم يستخدم خمسة أبحر تراثية ، ولم ينظم عليها

الشعراء أية قصيدة ، وهى : المنسرح والمديد والمجتث والمضارع والمقتضب [٣٢] ، وفى رأى أن هذا حق ، ولكن مع الوضع فى الاعتبار :

أولا : أن بحر المجتث استعمله بعض الشعراء التفعيليين ، وإن كان ممتزجا مع بحر آخر ، وهو ما أورده الباحث نفسه عن الشاعر الدكتور مصطفى بدوى ، ص ٣١٧ من بحثه .

ثانيا : أن بعض هذه البحور رفضها التراثيون أنفسهم على الخليل بن أحمد ، واعتبرها بعضهم أوزان قياسية نظرية لا شواهد لها ، أو أن شواهدها مصنوعة من قبل العروضيين للتدليل على وجودها [٣٣] .

وأخيرا : فإن من قواعد الموسيقى تساوى المقادير (وهى المازورات فى الموسيقى والتفاعيل فى أوزان الشعر) ، وهذا ما لم يتحقق فى بعض النماذج التى أوردها النظام الخليلى بدوائره الخمس ، ولنأخذ مثلا على ذلك مخلع البسيط ، الذى يرى العروضيون أنه مأخوذ من البسيط بعد حذف جزئه الأخير وإجراء عدد من الزحافات والعلل فى جزئه الثالث ، فصار وزنه : مستفعلن فاعلن فعولن ، « أى أنه مكون من ثلاثة أجزاء مختلفة ، فأين تساوى المقادير هنا » [٣٤] ، ويرى حازم القرطاجنى أنه على : مستفعلاتن مستفعلاتن ، « إلا أن هذه التفعيلة ليست من التفاعيل العشرة التى اعتمدها الخليل » [٣٥] ، ويرى شكرى عياد

أنها يجب أن تضاف إلى تفاعيل الخليل ، والسؤال الذى يطرح نفسه هنا : هل يتحتم الوقوف عند حدود هذه نظرية الخليل ، وجزء كبير منها مبنى عليلقياس النظرى ، بدليل وجود بحور مهملة عنده ، وبحور لم تستعمل إلا مجزوءة ، وتغييرات ملازمة لبعض التفاعيل فى بحور معينة ، أليس من الجائز -إذن- التجريب فى أوزان الشعر ؟ إننا لا ندعو إلى طرح نظرية الخليل أو التقليل من شأنها ، فلم يزل بعد عمل الخليل يعبر عن عبقرية تنظيرية منقطعة النظير ، ولكننا فقط نبيح للشعر التفعيلى ، وللشاعرية العربية أن تجرب ، وتعيد التنظير من واقع ما جربت فيه ، وما توصلت إليه حداثتها الزمنيه والحضارية .

ونعود إلى الحديث عن عدم استخدام الشعر التفعيلى لهذه الأبحر ، والتى نرى فيها أن الشعر التفعيلى لم يكتب عليها ، ليس لصعوبتها وهربا منها ، وإنما لأنها لم تشع بين الشعراء مثلما لم تشع من قبل ، وإلزام التفعيليين بها وعدم إلزام القدماء ، إنما هو من باب التجوز والحيف ليس إلا .

وعود إلى البحور التى استعملها الشعر التفعيلى ، إما فى شكلها الأحادى (أى البحر القائم بذاته) ، أو فى شكلها المزجى (أى المزاوجة بين أكثر من بحر) . يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة الحزن [٣٦] :

يا صاحبى إنى حزين

طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهى الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست فى ماء القناعة رزق أيامى الكفاف
ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش
فشربت شايا فى الطريق
ورتقت نعلى
ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين

وهذه الأبيات من بحر الكامل، ويكثر الشاعر فيها الإضمار، وهو تسكين الثانى المتحرك «متْفاعلن»، والتذييل، وهو زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف «متفاعلان»، وأحيانا الترفيل، وهو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع «متفاعلاتن»، وكلها جائرة فى بحر الكامل.

ومن التجارب التى مزجت بين أكثر من بحر فى قصيدة واحدة، تجربة السياب فى قصيدة "جيكور أمى" [٣٧] :

تلك أمى وإن أجئها كسيحا
لاثما أزهارها والماء فيها والترابا
ونافضا بمقلتى أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا
أو ينشرن فى بُوَيْبِ الجناحين كزهر يفتح الأفوافا
ها هنا عند الضحى كان اللقاء
وكانت الشمس على شفاهها تكسّر الأطيافا

فالبيت الأول فى القصيدة من بحر الخفيف « فاعلاتن متفع لن فاعلاتن » ، والبيت الثانى من بحر الرمل « فاعلاتن ٤ مرات » والبيت الثالث من الرجز « متفعلن متفعلن مستفعلن مستفْعلْ » ، وفي البيت الرابع يعود إلى الرمل ، وفى البيت الخامس يعود إلى الخفيف ، والسادس يعود إلى الرمل ، وفى السابع يعود إلى الرجز . . . . وهكذا .

وقد تحقق فى القصيدة انسجامها المضمونى والموسيقى ، ولم تكشف عن أى كسر أو نشاز – على الرغم من مزاوجتها لأكثر من بحر – بل إن الشاعر التفعيلى استخدم صورا لبحور لم يستخدمها الشعر من قبل التفعيلى ، سيرد ذكرها فى الحديث عن الزحافات وإجرائها .

ثانيا : إجراء زحافات فى بحور لا تجرى فيها :

تعرف كتب العروض الزحاف على أنه تغيير يختص بثوانى الأسباب مطلقا بلا لزوم وهو كثير فى الشعر و تتجلى فائدته فى الإسراع من النطق ، بسبب النقص الذى يحدثه فى حروف التفعيلة و حركاتها .

وقد اختص الزحاف بالأسباب لأنه أكثر دورانا فى الشعر من العلة ، ولأن الأسباب أكثر وجودا من الأوتاد ، أما العلة فهى كل تغيير لايختص بثوانى الأسباب فى العروض و الضرب فقط مع اللزوم (٣٨) .

وقد استخدم الشعر التفعيلى كل الزحافات والعلل المتاحة فى التراث العروضى ، وربما يعود ذلك إلى أن هذا النوع من الشعر قد تخلى عن مفهوم البيت بضربه وعروضه ، وأسقط الضرب ، وأبقى على العروض ، واعتمد على التفعيلة أو التفاعيل ، واعتبرها نواة لتشكيل البيت ، ومن ثم يتجلى دور القيم الصوتية تبعا للحالة النفسية وما تقتضيه الجملة الشعرية فى السطر .

يقول أمل دنقل فى « الموت فى لوحات » (٣٩) :

مصفوفة حقائبى على رفوف الذاكرة
والسفرُ الطويلْ
يبدأ دون أن تسير القاطرهْ !
رسائلى للشمسْ . .
تعود دون أن تمسّ !
رسائلى للأرض . .
ترد دون أن تفضّ !

وتقطيع الأبيات يوضح ما أدخله الشاعر من زحاف ، وهى كالتالى :

مستفعلن متفعلن متفعلن مستفعلن
مستعلن متفعلْ
مستعلن متفْعلن مستفعلن
متفعلن مستفْعْ
متفعلن متفعلانْ
متفعلن مستفْعْ
متفعلن متفعلانْ

وقد جاءت كل التفعيلات بزحافات عدا التفعيلة الأولى والأخيرة من البيت الأول ، والأخيرة من البيت الثالث فجاءت سليمة « مستفعلن » ، أما بقية التفعيلات فإنها مخبونة (حذف الثانى الساكن) « متفعلن » ، أو مطوية (حذف الرابع الساكن) « مستعلن » ، أو مقطوعة (حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله) « مستفعلْ » ، أو مقطوفة « حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله) « مستفْعْ » - وهو مالا يدخل الرجز ، ولكنه يدخل الوافر- أو مذيلة (زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع) « متفعلان » ، أو الجمع بين زحافين أو زحاف وعلة مما سبق فى تفعيلة واحدة .

والنماذج غير ذلك عديدة ، مما يمكن أن يشير إلى استفادة

الشاعر التفعيلى من الزحافات والعلل ، واعتماده عليها بكثرة لتأكيد قيم صوتية ما ، واعتماده كذلك على النبر والتنغيم وخلافه .

بل إن الشاعر التفعيلى قد استخدم البحور الشعرية فى صور لم يعتد بها فى الترث العربى ، ولم ترد فى الشعر ماقبل التفعيلى ، مثال ذلك استخدام « فاعلن » فى المتدارك ، والذى لم ترد شواهده وصوره إلا على « فعلن » المخبونة ، تقول ملك عبد العزيز فى قصيدة « مرفأ » [٤٠] :

قد قطعنا البطاح الوئيدة

نرقُبُ

فى صحارى القفار المديدة

فى صخور الجبال المريدة

نصعدُ

وتقطيع الأبيات :

فاعلن فا فاعلن فاعلاتن

فاعلن

فاعلن فاعلن فاعلن فا

فاعلن فاعلن فاعلن فا

وهو مايشير إلى الحرية الموسيقية التى منحها الشعر التفعيلى لإمكانات الشعر العربى الموسيقية .

ثالثا : إسقاط العلل الخليلية :

لا شك أن الشعر التفعيلى أسقط الضرب من بنية القصية ، وأبقى على العروض ، والذى ترك له حرية الوقف حسب امتداد السطر الشعرى ، وبإسقاط الضرب سقطت كل العلل التى كانت متعلقة به ، باعتبار العلل هى كل تغيير دون ثوانى الأسباب فى العروض والضرب مع اللزوم .

ومن ثم سقطت هذه العلل مع الضرب ، وبخاصة العلل بالنقص ، مثل : الحذذ والصلم والحذف والقطف والبتر والكسف والقصر والقطع والوقف [٣٨] .

وسقطت معها أيضا عيوب الشعر التى ظل علماء العروض يرصدونها لقرون طويلة ، مثل :

- **الإقواء** ، وهو اختلاف حركة الروى فى قصيدة واحدة بين الرفع والجر ، ومثاله الشهير فى كتب العروض قول النابغة :

إن كان تفريق الأحبة فى غدِ

بعد : وبذاك خبرنا الغراب الأسودُ .

- **الإكفاء** ، اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة ، خاصة فى الحروف قريبة المخرج .

- **الإيطاء** ، أن تتكرر القافية فى قصيدة واحدة بمعنى واحد (ذهب - ذهب) بشرط أن تكونا بمعنى واحد ، فإن كانا لمعنيين ، فليس إيطاء .

- **السناد** ، ويسمى سناد الحذو ، وهو اختلاف الحركة قبل الردف ؛

مثل قوله : **ألا هبى بصحتك فاصبحينا**

ثم قال : **تربعت الأجارع والمتونا**

- **التضمين** ، وهو أن تتعلق قافية البيت الأول بالثانى . وهو ما انتهك تماما مع الشعر التفعيلى ، وبخاصة مع شيوع مفهوم الوحدة العضوية ، وتلاحم بنية القصيدة فى كل متكامل

- **الإجازة** ، وهو اختلاف حرف الروى فى قصيدة واحدة بحروف بعيدة المخرج .

- **الرمل** ، وهو كل شعر مهزول ضعيف ليس بمؤلف البناء ، ومثاله قول عبيد بن الأبرص :

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب

- **التحريد** ، اختلاف الضروب فى الشعر نحو وقوع « فَعِلن » فى ضرب المديد مع « فَعْلن » (٤٢) .

ألا يجوز لهذا الاستعراض , أن نعيد النظر فى بنية موسيقى الشعر التفعيلى ، وأن نطرح استفسارا حول إمكانية التزام القصيدة التفعيلية بعروض الخليل التزاما تاما ؟! ولِمَ لا تكون موسيقى الشعر التفعيلى نابعة من استقراء لهذا الشعر وصوره ؟ ألم يفعل الخليل بن أحمد ذلك فى استقرائه للأوزان القديمة ؟

مع الوضع فى الاعتبار أن هذه التساؤلات سبقت بتوجهات

كشفت عن وجود قصور أن هذه التساؤلات سبقت بتوجهات كشفت عن وجود قصور فى النظام الخليلى للشعر العربى ، يقول شكرى عياد نقلا عن جويار « إن البناء النظرى للعروض الخليلى قد أدى إلى مخالفة الواقع من نواح كثيرة ، فالدوائر التى ابتكرها الخليل قد أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل فى أحد عشر بحرا من ستة عشر (٤٣) .

ويقول د . الطيب المجذوب « إن ولع العروضيين بتعميم القواعد النظرية وطرد الشواذ ، قد دعاهم إلى إماتة كثير من الأوزان القديمة ، وتضييق دائرة الرخص فى استعمال الزحافات والعلل » (٤٤) ، وكتب العروض على كثرتها تؤكد أنه ثمة أوزان أربعة قيل فيها أكثر من أربعة أخماس الشعر العربى ، وهى الطويل والكامل والوافر والبسيط ، وثمة أوزان أربعة لم يرد فيها قول القدماء على الإطلاق ، وهى : المضارع والمقتضب والمجتث والمتدارك (٤٥) ، ومعنى ذلك أن هذه الأوزان الأربعة الأخيرة لم يكن لها وجود حقيقى ، ولكنها استخرجت استخراجا من دوائر الخليل ، بناءً على طريقته فى القياس التى اشتهرت عنه فى علم النحو ، وطريقته فى معجم العين ، وهذا يعنى أيضا أن هذه البحور شأنها شأن البحور المهملة .

وربما يعود السبب فى عدم اعتبار هذه البحور من البحور المهملة هو كما يرى د . شكرى عياد « أنهم ربما قبلوا الشاهد

الواحد وجعلوه قاعدة ، إذ وجدوه (أقيس) أى أكثر انسجاما مع البناء النظرى الذى أقاموه ، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أو اعتبروه شاذا ، إذا لم يتفق مع البناء النظرى » (٤٦) ، ويعلق د . عياد على ذلك بأن هذا كان طريقهم فى النحو واللغة فلا عجب إذا اتبعوه فى العروض أيضا ، « فأسقطوا أوزانا وردت عن العرب ، لأنها لا تتفق مع قواعدهم النظرية ، وأثبتوا أوزانا أخرى تمحلوا لها الشاهد أو اصطنعوه لأنها تتفق مع قواعدهم النظرية » (٤٧) .

فإذا أضفنا إلى ذلك ضياع كثير من الشعر العربى مما لم يصلنا عن طريق الرواية أو التدوين الذى تأخر إلى سنة ١٧٥ هجرية ، فكيف يكون الحال إذن مع موسيقى الشعر التفعيلى ؟!!

٣ - الشعر التفعيلى وانتهاك الضرورة الشعرية :

انتهكت القصيدة التفعيلية حرمة الأنساق النمطية للقصيدة العربية القديمة ، فزاوجت بين الأوزان تارة ، وخرجت عنها تارة أخرى ، وغيرت مفهوم القافية بقوانينها الصارمة كوقفة أو لازمة ينتهى بها البيت ، إلى مفهوم القافية المتحركة المكان والمدى الزمنى ، أو تفتيتها عبر أسطر شعرية متعددة ، وباختصارفقد خلخلت القصيدة التفعيلية مفهوم بنية القصيدة العربية بطرائق عديدة ، ومن جملة هذه الطرائق التى استعانت بها ، انتهاكها لمفهوم الضرورة الشعرية .

لقد انتهى مفهوم الضرورة الشعرية فى الدرس اللغوى والأدبى القديمين [٤٨] . إلى أنها أثر من آثار عجز الشاعر وقصور لغته ، وافتقاره إلى القدرة على امتلاك هذه اللغة ، أو التصرف فى أدواتها « الضرورة الشعرية هى ما وقع للشاعر فى الشعر مما لا يجوز وقوعه فى النثر ، سواء اضطر إليه أم لا » [٤٩] .

وقد نتج هذا المفهوم للضرورة عن المفهوم العام للشعر العربى وتعريفه بالوزن والقافية ولزومهما له ولزومه لهما ، ومن هنا اعتبرت الضرورة الشعرية خطأ فى اللغة ، وخطأ فى قواعد الوزن والقافية ، وهذا ما دفع بعض النحويين لأن يقول « الشعر نفسه ضرورة » [٥٠] ، وقد أجمع جمهور النحويين على أن الضرورة الشعرية هى « ما وقع فى الشعر مما لم يقع فى النثر ، سواء كان للشاعر منه مندوحة أم لا » [٥١] .

ومعنى ذلك أنه ليس معتبرا فى الضرورة الشعرية أن يؤدى إليها الوزن الشعرى ، فقد تقع الضرورة فى الشعر من غير اضطرار الوزن إليها ، والشواهد الشعرية تدل على أن الشعراء يخرجون على مستوى الاستعمال المطرد فى اللغة دون أن تدعوهم إلى ذلك حاجة الوزن الشعرى ، بل يظهر من هذه الشواهد أنه لا علاقة – البتة – بين الضرورة الشعرية والوزن الشعرى » [٥٢] .

ومعنى ذلك أن الشاعر العربى القديم كان يعمد إلى الضرورة مع قدرته على تركها ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، فقد أورد ابن جنى فى الخصائص : « أن العرب قد تلزم الضرورة فى الشعر فى حال السعة أُنْسًا بها (واعتيادا لها) ، وإعدادا لها عند وقت الحاجة ؛ ألا ترى إلى قوله :

قد أصبحت أمُّ الخيار تدَّعى   علىَّ ذنبا كلُّه لم أصنعِ

فرفع للضرورة ، ولو نصب لما كسر الوزن . وله نظائر » (٥٣) .

وابن جنى فى الخصائص لا ينكر أنهم يدخلون تحت « قبح الضرورة » (٥٤) مع قدرتهم على تركها ، ولكنه يفسر ذلك بأنهم إنما يعدونها فى مثل هذه المواضع لوقت الحاجة إليها ، وقد اعتبر البعض (المبرد وسيبويه) أن الضرورة هى الرجوع إلى الأصل ، ولذلك أجاز فى الضرورة ما لم يسمع ، وقد سمى سيبويه باب الضرورة - على خلاف ما عليه النحويين جميعا - بباب ما يحتمل فى الشعر ، وقد دلل على أن الشعر له نحو مختلف عما للكلام لا يرتبط به اضطرار الوزن الشعرى بل يتصل عنده بطبيعة الشعر نفسه » (٥٥) .

وهذا يعنى - إذن - أن الضرورة الشعرية تتمحور أساسا حول الانحراف ، وهذا هو القريب ، إذ يخرج هذا الاستنتاج عن مجمل الكتب القديمة ، إن المحافظة على المعنى هو المعطى

الأول يليه فى ذلك وهم الضرورة ، والتى يتلخص هدفها الأساسى فى إحداث التغريب السمعى وكسر الألفة فى البيت ، وذلك باستخدام ما أطلق عليه النحويون « الضرورة الشعرية » وهذا هو السبب فى أن الضرورة تقع فى الشعر دون النثر ، وأنها ليست خطأ فى اللغة ، وهنا تكون الضرورة اختيارا .

إن الضرورة بهذا المعنى هى المميز للشعر دون النثر ، وهى من أهم خصائص الشعر ، لأنها ضرب من ضروب التوليد فى اللغة يثرى بها الشاعر اللغة وينحو بها نحوا جديدا ، وهى مظهر من مظاهر الإرادة الشعرية ، فيها تتجلى روح الأديب وفرديته ، وبها تظهر محورية المعنى فى النص .

لقد فطن الشعر التفعيلى إلى أهمية الضرورة باعتبارها تعارضا بين التعبير الشعرى والنحو ، وهذا التعارض ليس مرجعه ضعف الشاعر ولا قصور لغته ، بل إن هذا التعارض أساسه الإرادة الشعرية نفسها ، الإرادة التى تطمح إلى الخروج على الاستعمال العادى للغة ، فالنحو قد لا يستطيع النهوض بالإمكانات التى يطمح إليها الشعر ، واللغة نفسها عاجزة عن التعبير عما يراد منها ، والشاعر يطمح دائما إلى خلق حالة انحراف بعد المحافظة على المعنى .

والانحراف الدلالى « الضرورة » فى الشعر التفعيلى يتعدد ، بقصد من الشاعر ، وعن وعى بخلق نص تهيمن عليه قدرة

الشاعر ، ونشاطه اللغوى ، بل وتتجلى من خلال هذا الانحراف الخصائص الفردية والسمات الأسلوبية للشاعر ، والنصوص التى استلهمت هذه البنية (الانحراف) عديدة فى الشعر التفعيلى ، يقول محمد أبوسنة [٥٦] :

تظل البنات إذا ما رأين الغريب
المثير من الشرفات البعيدة
يذبن بآهاتهن ويركضن
فى حلم أبيضٍ وبلاد سعيدة

فقد صرف الشاعر ما لا ينصرف ، حيث نوَّن « أبيض » وهى ممنوعة من الصرف لأنها على وزن أفعل الذى مؤنثه فعلاء ، وهو ما حقق - على مستوى النصية - انحرافا دلاليا لدى المتلقى ، وأحدث تركيزا تنغيميا على هذه الكلمة « أبيض » وعلاقتها بالحلم ، وبالبلاد السعيدة .

ويقول صلاح عبد الصبور [٥٧] :

وقال قائل فصيح فوق قبره . . .
ودمعه مدرار
كان هلالا ومضا
ثم قميرا صعدا
وصار بدرا فى السما توسَّطا
ثم هوى فى أخريات العمر فى الأسحار

فقد قصر الممدود « السماء » إلى « السما » ، وهو من الضرورات التى عدها القدماء من باب الضرورة بالحذف ، إلا أن القصر هنا له دلاليته التى تتجلى من خلال مضمونية النص ، حيث يمكن إحالتها على القاعدة التى ترى أن « قلة المبنى تدل على قلة المعنى ، والزيادة فى المبنى تدل على الزيادة فى المعنى » (٥٤) ، فالحذف الذى طرأ على السما هنا إنما من باب تحجيم تلك المساحة وذلك الفراغ الفسيح الذى يستدعيه ذكر السما ، فهى ليست سماء بعيدة ، وليست فسيحة ، ولكنها سماء محدودة على المستوى النصى .

ومثال آخر لانتهاك الشعر التفعيلى للضرورة ، يقول محمد أبو دومة (٥٨) :

ولست بأرعنٍ معتوه
أطالبكم بحكم الله فى الموتى
فقد بُلِّغت أن الطير قد بترت قوادمه

فصرف الممنوع من الصرف « أرعنْ » ، ونونه مع أنه لا ينون بحكم الصرف . وفى هذا الانتهاك ما يؤكد قيمة صوتية يريد الشاعر أن يؤكد عليها بهذا التنوين .

٤ - الإيقاع الشعرى وقصيدة التفعيلة :

فطن شعراء التفعيلة إلى أن العنصر الموسيقى يضيف إلى

الإيحاء ، ويقوى من شأن التصوير ، إلا أنهم اعتبروا أن مجرد الوزن أو التقفية لا يكفيان فارقا بين الشعر والنثر ، وقد لا يكون هذا الفكر جديدا على بنية النص الأدبى ، فقديما لاحظ أرسطو فى النثر أنه قد يتوافر له نوع من الإيقاع كالشعر [٦٠] ، بل إن كثيرا من الكلام المنظوم لا يدخل فى الشعر إذا خلا من القصد والنية وبنية الإيحاء والتصوير والتعبير عن تجربة ، وهكذا فقد تغير مفهوم الوزن والإيقاع فى الشعر ، فلم يعد الشعر يتميز عن النثر بالوزن والقافية ، وإنما مع الشعر التفعيلى أصبح يتميز دون أن تسيطر القافية بثباتها وصرامتها .

لقد بحثنا فيما سبق مفهوم الوزن ، وعلاقته بالشعر التفعيلى بين التجريب والمزاوجة والتغيير فى نظام تفعيلاته ، وهنا جاء دور الإيقاع باعتباره بنية وإن كانت تتماس مع الوزن إلا أنها تفترق عنه بقدر ما تتماس معه ، وقد كثر الخلط بين الإيقاع والوزن واستعمالهما كمترادفين لمفهوم واحد ، وهو ما دفعنا إلى معالجة الوزن أولا باعتباره نسقا أو بنية محددة سلفا قبل أن يبنى الشاعر قصيدته ،أما الإيقاع فهو بنية مغايرة تستحق أن نبحثها على انفراد .

وانطلاقا من هذه الفرضية المبدئية - أن هناك فارقا بين الوزن والإيقاع - فإنه يمكن التقرير بأن الدراسات النقدية والبلاغية القديمة لم تتعرض للإيقاع الشعرى إلا فى النادر

القليل ، يقول ابن طباطبا العلوى : « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، ويَرِدُ عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يعمل بها ، وهى : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه » (٦١) .

وهو يربط الإيقاع بحسن التركيب ، واعتدال الأجزاء ، ومن ثم يعود به إلى الوزن فى منتهاه ، وكأن الإيقاع جزء من ذلك الوزن ، وهذا هو المفهوم الذى عولج من خلاله الإيقاع فى التراث النقدى على ندرته .

ولفظ الإيقاع فى الأصل يعود إلى الموسيقى لا إلى الشعر واللغة ، وهذا ما حدا بابن سينا إلى أن يتحدث عن الإيقاع فى معرض حديثه عن الموسيقى ؛ فيقول : « الإيقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمان النقرات ، فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة ، كان الإيقاع لحنا ، وإن اتفق أن كانت النقرات لحنا محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريا » (٦٢) .

فتقدير النقرات إنما هو من باب الموسيقى أكثر منه أن يكون فى باب الشعر وأوزانه ، وهو فى نهاية الأمر تقدير صوتى « فالإيقاع ظاهرة صوتية أعم من الوزن فى الكلام المنظوم وأنه

وقف على المادة الصوتية لا يتعداها » (٦٣) ، ويعد ابن سينا (ت في القرن الخامس الهجرى) أول من ربط بين أوزان الشعر على أنها متشابهة لأدوار الإيقاعات اللحنية ، ثم اقتفى أثره والأخذ بمثل هذا الظن الخطأ أكثر المتوسطين دون تمييز .

والفارابى فى الموسيقى الكبير ، يعرف الإيقاع - أيضا - باعتباره من باب الموسيقى ، فهو النقلة على النغم فى أزمنة محددة المقادير والنسب » (٦٤) .

وهكذا فإن مصطلح الإيقاع مصطلح موسيقى ، ولكنه انتقل إلى علم العروض - كما سبق - وصار فى بعض الأحيان مرادفا للعروض ، وهكذا كان بحثه فى الدراسات النقدية التى تمثلت الدراسات القديمة .

والحقيقة أن الإيقاع ليس مرادفا للعروض ، وليس جزءا من الأوزان ، وإنما هو على العكس من ذلك ، فالأوزان هى بمثابة الفروع المتولدة من طاقة إيقاعية أوسع ، فهى بهذا المعنى تمثل الجزء والإيقاع يمثل الكل ، ومما يؤكد هذا أن الإيقاع متوفر ليس فى الشعر وحده ، وليس فى الخطاب الأدبى وحده ، وإنما هو خصيصة لغوية عامة « إنه قبلِيٌ على الممارسة النصية ، عديم الصلة بالذات الكاتبة وتاريخ الكتابة » (٦٥) .

وكما يقول سيد البحراوى « إنه بمعناه العام - كتنظيم للعناصر - يمكن أن يكون خاصية جوهرية فى الحياة بمظاهرها

المختلفة ، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلى عن نظامه الخاص الذى يؤدى عبره وظائفه » (٦٦) .

ومن ثم يصبح الإيقاع فى مختلف مظاهر الحياة ، هو التنظيم الزمنى الكامن وراء كل حركة ، وهو ما لا يخلو منه شىء ، فلكل شىء نظامه الخاص فى مستوياته التراتبية أو الوظيفية .

والإيقاع - على هذا الأساس - ليس مادة ، وإنما هو شعور أو إحساس تجسمه المادة التى يرد فيها أو تشتمل عليه ، ومن ثم يصبح الإيقاع هو القالب للحركة اللفظية والصوتية والجسدية .

ومن جهة أخرى لا يمكن اعتبار الإيقاع هو الوزن فى الشعر ، فكل تفعيلة تمثل إيقاعا لأنها منتظمة ، ولكن ليس كل إيقاع تفعيلة ، فالإيقاع هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب ، أما الوزن فهو كمّ التفاعيل ، ومن ثم فالإيقاع يضم التفعيلة ، وتصبح جزءا من جزء من مكوناته . وبالتالى فإن الشعر الموزون على البحور الموروثة قد لا يكون له من الإيقاع إلا ما تمثله الأوزان المشتركة إذا تشابهت تشابها تاما فى حركاتها وسكناتها ، وفى الزحاف والعلل التى تطرأ عليها .

ولعل هذا ما دفع البعض إلى رفض فكرة معرفة الخليل لمفهوم الإيقاعات أو بناء نظريته على أساسها (٦٧) ، فالإيقاع الخاص لوزن من الأوزان يأتى من الترتيب الخاص المطرد

لمقاطع هذا الوزن أو أزمنته أو نقراته ، « ودوائر الخليل لا تلحظ هذا الترتيب مطلقا ، بل إنها تقوم على عكس الترتيب أو تبديله . . . ، ونتيجة ذلك نجد دوائر الخليل لا تعنى شيئا على مستوى الإيقاع أكثر من الجمع الرياضى بين عدد من البحور ، مثال ذلك الأوزان الثلاثة شديدة التشابه (الكامل والرجز والسريع) موزعة على ثلاثة دوائر مختلفة عند الخليل » [٦٨] .

اتفقنا إذن على أن الإيقاع هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد ، ولا شك أن هذا التنظيم يشمل فى إطاره خصائص هذه الأصوات كافة ، وإن كان الشعر فى كل لغة يبرز واحدة من هذه الخصائص ، يكون فى تنظيمها هو أساس إيقاعه ، فنجد أن بعض اللغات تعتمد على كم المقاطع أساسا مثل اللغة العربية ، وفى هذه الحالة يسمى إيقاعها « إيقاعا كميا » ، ونجد أخرى تعتمد على النبر أساسا ويسمى إيقاعها » إيقاعا كيفيا أو نبريا » .

ويمكننا القول – على هذا الأساس – إن الخصائص الصوتية إمكانات قائمة فى كل اللغات ، وإن تنظيمها هو الذى يخلق الإيقاع فى الشعر ، فالإيقاع هو « الدال الأكبر فى الخطاب الشعرى ، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبنى الخطاب الشعرى ، ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته » [٦٩] .

وتتجسد قيمة الإيقاع داخل الخطاب الشعرى فى « أن توظيف المادة الصوتية فى الكلام يجعله يظهر فى شكل تردد وحدات صوتية فى السياق على مسافات متقايسة بالتساوى أو بالتناسب ، مما يحدث انسجاما وهارمونية ، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة [٧٠] .

إنه يطرح أبعادا دلالية وجماليات متنوعة تختلف من نص إلى نص آخر ، بل وتختلف مع النص ذاته باختلاف حالة النطق ، واختلاف حالة التنوع الصوتى والتمثل الدرامى لمضمونية النص مع الذات المرسلة أو المستقبلة .

وقد استخلص علماء الصوتيات ، ودارسو الإيقاع المحدثون عناصر الإيقاع الشعرى ، وهى [٧١] :

المدى الزمنى Duration النبر Stress التنغيم Intonation

* أما المدى الزمنى فهو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق ، ولقياس هذه المدة قسم العلماء الحدث اللغوى إلى مقاطع

(قصيرة ب ، وطويلة –) ، ويرى سيد البحراوى أنه « على الرغم من أن الخليل بن أحمد فى أوزانة لم يعتمد على فكرة المقاطع فى رصده للتفعيلات المكونة للأوزان ، إلا أنه يمكن بشكل تقريبى تحويل التفعيلات إلى مقاطع » [٧٢] ، إلا أنه تتبقى هناك مشكلة – إذا سلمنا بصدق فرضية الباحث – وهى أن هذه

المقاطع لن تكون متساوية المقادير والنسب « المازورات » دائما - وهو أساس الإيقاع - وذلك بفعل الزحافات والعلل التى تداخلها - إذا سلمنا جدلا بأن الزحاف والعلل تحدث تغيرات إيقاعية - وهو ما تصعب معه إمكانية إثبات هذا المكون من مكونات الإيقاع فى الشعر العربى القديم .

* أما العنصر الثانى من عناصر الإيقاع ، فهو النبر ، وهو ارتفاع فى علو الصوت على مقطع من مقاطع الكلمة « ويأتى النبر من التوتر والعلو فى الصوت اللذين يتصف بهما موقع معين من مواقع الكلام » [٧٣] ، ولم يرد ذكر النبر فى الدراسات النقدية العربية القديمة - وإن كان قد ورد عن الفلاسفة ولكن بمفهوم مختلف - إلى الدرجة التى جعلت البعض يحكم على اللغة العربية بأنها لغة ليست نبرية ، وإنما لغة كمية انسيابية [٧٤] . ولكن هذا لا يمنع وجود النبر فيها ، فلا تخلو لغة من نبر ولا تنغيم ، وإن كان نبر العربية نبرا صوتيا ، وليس نبرا صرفيا « ولا شك أن الإيقاع إذا كان يعطى للغة موسيقاها الخاصة فإنه لا يحدد معنى وظيفيا ولا معجميا ولا دلاليا فى السياق ، ولو أن وظيفة النبر اقتصرت على إعطاء الكلام هذا الإيقاع الخاص ما استطعنا أن نربط ربطا مباشرا بين النبر وبين المعنى » [٧٥] ، ويرى البعض أن هناك تصارعا ما بين النبر الشعرى المحدد سلفا حسب النظام الوزنى ، والنبر اللغوى الناتج عن التركيب اللغوى

الفعلى ، إلا أنه فى النهاية لا يمكن الجزم بعد بنظام محدد للنبر فى اللغة العربية ، ومن ثم لا يمكن القول بوجود قواعد للنبر فى الشعر العربى ، إضافة إلى أن « نبر الشعر يخضع للقواعد التى يخضع لها النثر » كما يرى د . إبراهيم أنيس [٧٦] ، إلا أن النبر فى الشعر العربى - على الرغم من عدم اعتماده عليه ، وأنه نبر سياقى استعمالى صوتى - يمثل صفة حركية فى نظامها الصوتى ، « وقيمة النبر فى موسيقى الشعر العربى هى أنه يفسح المجال للشاعر لتنويع الإيقاع . . . . يمكن الشاعر من إحداث التأثير الذى يريده بإيقاع التوافق والتنافر بين عدد من العناصر تؤلف معا موسيقية الشعر » [٧٧] ، وهو ما استغله الشعر التفعيلى - عن وعى - فأحدث نوعا من تغيير الإيقاع بالسرعة والبطء والمدى الزمنى عن طريق النبر .

* يتبقى معنا المكون الثالث من مكونات الإيقاع ، وهو التنغيم ، والذى يعنى نتاج توالى نغمات الأصوات الناتجة عن درجاتها ، وقد عالج العرب القدامى التنغيم تحت مسمى النغم ، ويعنون به درجة الارتفاع والانخفاض فى صوت الخطيب [٧٨] ، وهو ما يعنى أنه كان لديهم خصيصة نثرية مرتبطة بالخطابة ، وبخاصة أن ذلك كان يتلاءم مع تلك الفترة الزمنية فى بدايات الإسلام وظروفها الدينية ، والسياسية التى تحتاج إلى الخطابة .

والتنغيم خاصية فى أصوات كل اللغات - كالنبر - إلا أن

« اللغة العربية لغة تنغيمية على مستوى الجملة لا على مستوى الكلمة » (٧٩) ، وهو بمفهومه المعاصر ، لم يذكره العروضيون العرب القدامى ، وإن كان البعض يرى أنهم أحسوا به إحساسا داخليا دقيقا (٨٠) ، وذلك فى بحثهم فى الضرب (القافية) ، وإفراد علم خاص لها ، بل يرون أن كل عناصر الإيقاع من مقاطع زمنية ونبر وتنغيم إنما تتوفر فى القافية ، ومن ثم فإن رصد إيقاعية الشعر العربى يكون من خلال القافية ، ويرى د . شكرى عياد فى الرد على هذا أنه لا يخرج عن أحد أمرين : « إما أن وزن الشعر العربى يتسع لأنواع من اختلاف الإيقاع تحتاج إلى القافية لضبطها وإظهار تساويها ، وإما أن القافية ليست لازمة للشعر العربى هذا اللزوم الذى يزعمه أنصارها . وإذا كان الشعر العربى قد التزم القافية فإن ذلك يمكن أن يفسر لا بضرورة القافية فى نظامه الإيقاعى بل بأن الشعر العربى قد توقف عن التطور لأسباب تاريخية (٨١) ، ويرى فى موضع آخر أن التزام القافية فى الشعر العربى إنما يرجع فى المحل الأول إلى طول الأبيات ، وأن اكتشاف القافية قد سبق اكتشاف الوزن ، وبالتالى ظلت القافية هى الدعامة التي يقوم عليها الوزن ، ويرى أنه مما يؤيد ذلك أن اضطراب الوزن أكثر من اضطراب القافية » (٨٢) . ولكن هل يعنى ذلك - بحال من الأحوال - أن القافية هى المقوم الأساسى والضرورى للإيقاع الشعرى ، إن الأمر يتعدى ذلك -

من وجهة نظرنا على الأقل - فإن كانت القافية هى مقوم الإيقاع ومجال تحققه ، فلماذا أسقطها الشعر التفعيلى ؟ أو على الأقل لماذا عمل على تفكيكها وإعادة تفتيتها عبر الأسطر الشعرية ؟ وهل يعنى إسقاطها - على هذا الأساس- إسقاط الإيقاع من الشعر ؟

إن للقافية خصائص موسيقية أخرى - غير كونها ضابط لإيقاع البيت - فلو كانت القافية هى مقوم الإيقاع لما كان فيها خلاف فى تعريفها - على الأقل - وتحديد مكوناتها ما بين حرف الروى ، أو آخر ساكنين فى البيت مع ما قبلهما من متحرك ، إلى غير ذلك من التعريفات ، وقد تكون القافية كلمة أو كلمتين أو كلمة وجزء من كلمة أخرى ، أو كلمتين معا ، وهو ما ينتفى معه مفهوم الاتساق الذى هو أساس الحس الإيقاعى ، يضاف إلى ذلك المفهوم العام لأبيات القصيدة العمودية ، واعتبار البيت فيها وحدة القصيدة ، أى أنه يمكن تحريكه من موضعه إلى أعلى أو إلى أسفل من القصيدة ، ومن ثم ينتفى مفهوم الثبات الإيقاعى على مدى زمنى محدد ، والذى نراه أن الشعر العربى القديم له موسيقاه التى تتجلى فى أنماط موسيقية متعددة من بينها الإيقاع ، الذى يعنى جماعة النقرات بينها أزمنة محددة المقادير ، لها أدوار متساوية الكميات على أوضاع مخصوصة ، يُدرك ميزان تلك الأدوار والأزمنة بميزان الطبع [٨٣] .

وقد سعى النقد الحديث إلى البحث عن طرائق جديدة لتشكلات الإيقاع فى بنية القصيدة ، فأطلق على الإيقاع بمفهومه السابق - وعناصره من نبر وتنغيم ومدي زمنى - الإيقاع الخارجى ، وذلك فى مقابل « الإيقاع الداخلى » الذى لا يظهر فى القصيدة من خلال تأثيره الصوتى ، أى لا يعتمد على الأذن كوسيلة وحيدة للكشف عنه ، وإنما يضيف إليها الرؤية البصرية ، والحس الدفين ، ومراتب الذوق الرفيع ، ومهارات أخرى ، وتتمثل عناصر هذا الإيقاع فى :

انتظام الألوان ، وتراسل الحواس ، وإيقاع الكتابة ، والبياض الطباعى ، والبناء التشكلى الهندسى للقصيدة (الذى أصبح للمبدع دورا فيه) . . . . . إلخ .

إن هذه المكونات - بجانب الإيقاع الخارجى - هى التى تمثل البنية الإيقاعية العميقة فى الشعر التفعيلى ، وهى التى جعلت من الوزن العروضى بنية حية تتجسد فى شكل إيقاع له دلالته المنطقية التى تتمايز عن نفس الوزن فى حالة إيقاعية واحدة ، والدليل على ذلك أننا لو أخذنا نصين تفعيليين على بحر واحد وتناسق وزنى واحد ، فإن الحالة الدرامية التى يمكن أن يحدثها كل نص منهما موسيقيا ، سوف تختلف بالضرورة عن الحالة الدرامية والإيقاعية الأخرى . . أليس فى ذلك تدليلا على استشكال بنية الايقاع وتمايزها عن مفهوم الإيقاع لدى

العروضيين القدامى ، إن الإيقاع هنا أصبح حالة موازية للحالة التى يحدثها النص ، وليس مرادفا للحالة التى يحدثها الوزن ، بل يتعدى الأمر ذلك فتصبح الحالة الإيقاعية تناسقا وتواصلا بين بنية الشكل وبنية المضمون ، فإذا كان الشاعر التفعيلى يجنح إلى القوافى لإحداث تأثير إيقاعى ، فإنه لا يجنح إليها فى شكلها ومفهومها القديمين ، وإنما يعمد إلى الإكثار من حروف اللين مما يجعله لا يتوقف عند تقنين القواعد للقافية ، بل يتجاوزه إلى ماعده القدماء عيبا كالإيطاء والتضمين [٨٤] مثلا ، ويستبيح لنفسه إهمال ألف التأسيس [٨٥] ، ويقيم القافية على ألف الإطلاق وحدها ، ويعتمد على الحروف اللينة والأصوات اللينة ، ومن ثم تأتى القافية فى الشعر التفعيلى . إن وردت . على سطرين متتابعين ، أو عدة أسطر متتابعة .

يقول محمود درويش فى « حبيبتى تنهض من نومها » [٨٦] :

عيناك ، يا معبودتى ، منفى
نفيتُ أحلامى وأعيادى
حين التقينا ، فيها !
من يشترى تاريخ أجدادى ؟
من يشترى نار الجروح التى
تصهر أصفادى ؟
من يشترى الحب الذى بيننا ؟

من يشترى موعدنا الآتى ؟
من يشترى صوتى ومرآتى
من يشترى تاريخ أجدادى
بيوم حرية

والإيقاع الداخلى فى النص يلعب دوره فى خفاء ، وعلى مستوى نسيج النص كله ، على جميع مستوياته التراكبية من لغة ودلالة ، وتراكيب ، وتشكل للقصيدة طباعيا من امتداد للسطر يوحى بطول الحركة دلاليا (المنفى) مثلما فى السطر الأول ، وانحسار للسطر التالى إلى الوراء ليناسب انحسار (الأحلام والأعياد) ، ثم انحسار أكثر فى السطر الثالث (اللقاء) ، ثم امتداد متجدد مع العودة لتاريخ الأجداد . . يوازيها فى البعد الدلالى والقدر نار الجروح بتشكلاتها ، وهنا تنقسم القافية على سطرين ، ويأتى التضمين حلية لا عيبا ، ومن القيم التى يكشف عنها الإيقاع الداخلى حركة الأصوات ودلالة المعنى التراكبى فدلالة الاستفهام «من» بإلحاحه المتكرر ، يجسد بنية نفسية لا يظهرها الإيقاع الخارجى . . . . . . إلخ

إن الإيقاع الداخلى بهذا المفهوم . . إنما هو قراءة للنص ، ليست موسيقة فقط ، وإنما أيضا تحمل قيما فكرية ، وذلك ما يحملنها إلى أن نطلق على القصيدة التفعيلية مصطلحا آخر هو مصطلح القصيدة الإيقاعية ، وذلك لأنها كقصيدة تعتمد بنى

إيقاعية متعددة ، حيث أضافت إلى الإيقاع الخارجى ، ذلك الإيقاع الداخلى كبديل يغنيها عن الوسائط والتراكيب البلاغية القديمة من جناس وطباق وتورية ، وبحثت عن بنى صوتية وتراكيب دلالية ، وصيغ حرفية تتوافق أو تتضاد فى حركة صراع داخلى يدفع بالقصيدة إلى بؤرة من الديناميكية المتزامنة "لقد خلق الشعر المعاصر إيقاعه الداخلى الخاص الذى ينشأ مرافقا لنمط الكتابة الجديدة ، ويتولد عن الرؤية الجديدة التى ينبنى عليها الخطاب الشعرى المعاصر » (٨٧)

يقول محمد إبراهيم أبوسنة فى « مرايا النهار » (٨٨) :

وكان يردد عبر الأشعة
بعض الغناء الحزين
فتصحوا ظلال السنين
لتلتف حول فؤادى
وتوقظ فيه الحنين
إلى سفر فى البحار
إلى موعد فى ضياء القمر
إلى وجه من علمتنى البكاء
من الفرحة الغامرة

والشاعر يعتمد على القافية الداخلية التى يوزعها عبر عدة سطور ، معتمدا على بنية التدوير ، الذى يساعده على الاستغناء

عن القوافى الخارجية نسبيا ، وهنا يتجلى الإيقاع فى شكل إحساس يكتسب من السياق العام ولا يمكن رصده فى شكل كم معين من المقاطع أو التفعيلات .

وقد اعتمدت القصيدة التفعيلية من بين ما عتمدت على البنى الصوتية من جناس صوتى وخلافه ، لإحداث تشكلاتها الإيقاعية ، يقول محمد عفيفى مطر فى « فاصلة إيقاعات النمل » (٨٩) :

غموض دمٍ هاربٍ يتقلّبُ فى صفحة الوجه ،
يخبو وينبضُ ،
خيطان من طائف الشك يشتبكان .
التواريخُ تمحو التواريخَ ،
نملٌ من الذكَرِ الباهتة
يدحرج ما لم يكن فى تراب الذى ربما كان ،
كوب مِن الشايِ يطفو على سطحه ورق « العطر »
أخضرَ ملتمعًا فى شفافيةٍ من بخار وعطر يشفَّان .

فالشاعر يعتمد على القيم الصوتية من خلال تشكلاتها وإيحاءاتها الإيقاعية ، فيعمد إلى التنويع بين الأصوات المجهورة (غ ، م ، ض ، د ، التنوين . . .) ، والمهموسة (هـ ، ت ، ق) ، ويظهر التماثل الصوتى بين هذه الأصوات المجهورة مع بعضها البعض من جهة ، ومع الأصوات المهموسة من جهة

أخرى ، مما يتضح معه ظغيان المجهور على المهموس ، مما يحدث تدفقا تنغيميا وإيقاعيا ، ويسهم الجناس الصوتى بدوره فى تشكل آخر للإيقاع ، وهو يتمثل بنوعيه فى :

الجناس المقطعى ، أى تجانس أصوات المقاطع مع بعضها البعض ، ومثاله فى النص (يشتبكان - يشفان ، ما لم يكن - ربما كان ، طان - طا / فى كلمتى خيطان ، طائف ، وكذلك شفا - شفا / من الكلمتين يشتبكان ، يشفان)

والجناس الكلى ، أى تجانس الأصوات الكلية للكلمة مع بعضها البعض ، ومثاله فى النص (التواريخ - التواريخ ، كان - يكون ، العطر - عطر)

والجناس الصوتى بنوعيه يحدث جرسا صوتيا وإيقاعيا يتزامن مع بنية الخطاب ويتناسب والدلالات الشعورية والمضمونية التى يحملها النص .

الخلاصة :

توصلنا إذا إلى أن مصطلح الشعر التفعيلى هو أقرب المصطلحات المعبرة عن هذا النوع من الشعر باعتباره مجموعة من التفاعيل المتجاورة والمتزاوجة لا تفعيلة واحدة .

وهكذا كانت القصيدة التفعيلية تحولا حتميا من تحولات القصيدة العربية ، وتجريبا نجح فى أن يحفر له مساحة على الخريطة الشعرية دون أن يلغى وجود ما سبقه من أشكال ، وذلك على الرغم مما أحدثه من خلخلة فى مفهوم الوزن والعروض .

ولدى شعراء التفعيلة أصبحت الضرورة الشعرية انحرافا مقصودا يجنح إليه الشاعر لإحداث تغريب دلالى ، وتمييز للشعر دون النثر باعتباره تجلٍ لقدرة الشاعر على الكشف عن خصائصه وسماته الأسلوبية .

وقد تحقق فى القصيدة التفعيلية مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمى (من نبر وتنغيم ومدى زمنى) ، والكيفى (من صوتيات وصوامت وصوائت ، وخلافه) ، فالإيقاع حديثا هو بنية من الصوائت والصوامت يتم تكرارها «مقطع عروضى يتم تكراره » ، وقد خلطت قصيدة الشعر التفعيلى بين الأوزان مثلا « مفاعيلن » عندما تتكرر ثلاث مرات ، أو مرة كل بيت فهنا قد حدث الإيقاع وليس الوزن ، وقد استطاع الشعر التفعيلى أن يوظف بنية الإيقاع توظيفا دراميا ، ويستولد منها دلالات

وجماليات تتوازى مع دلالات النص ، وتخلق حالة إيقاعية تتساوى مع الحالة الموضوعية للنص .

وكما كانت القصيدة التفعيلية تحولا من تحولات القصيدة العربية ، فإنها كذلك كانت حاملا لتحول آخر من تحولات الشعر أوجدته الحداثة الشعرية ومحاولات التجريب الشعرى ، والتطور الحتمى للأدب ، ذلك هو ما أطلق عليه قصيدة النثر ، وهو ما سنحاول البحث فيه فى الفصل التالى ، محاولة منا لتعرف أبعاد هذا النوع من الشعر ، وهل هو جنس أدبى يمكن انتسابه إلى الشعر ، أم أنه جنس أدبى قائم بذاته ؟ وإن كان فما معاييره التى يتكئ إليها ؟ وما التقنيات التعبيرية التى اعتمد عليها كبنى نصية تكشف عن شعريته من عدمها .

١ - جمع مؤرخو الأدب والعروضيون هذه الأشكال فى سبعة فنون ، هى : المواليا - كان وكان - القوما - الدوبيت - السلسلة - الموشحات - الأزجال ، وإن كان الكثيرون منهم يرفض بعضها ، ويرى أن أوزانها ليست عربية ، أو نادرة الشواهد ، ما عدا الموشحات والأزجال .

انظر د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط٦ - ١٩٨٨ .

٢ - العقاد : أشتات مجتمعات - دار المعارف - مصر - ط١ - ١٩٧٧ - ص١٠٩

٣ - العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية - مكتبة غريب - مصر - ص ٤٢ .

٤ - د . الطاهر مكى : الشعر العربى المعاصر - روائعه - دار المعارف - ص ١٧٥

٥ - عزرا باوند : شاعر وناقد أمريكى تصويرى ، ومخترع مبدأ التصويرية .

ت . س . إليوت : شاعر وناقد إنجليزى من أصل أمريكى .

٦ - أمين الريحاني : هتاف الأودية - دار الريحانى للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٥٥ - ص ٩٠ .

٧ - أحمد صالح الطامى : إشكالية المصطلح الشعرى الحديث « الشعر الحر نموذجا » - علامات فى النقد - المجلد الثامن - الجزء الثلاثون - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ديسمبر ١٩٩٨ - ص ٢٠١ .

٨ - الرسالة : عدد ٥٨٣ - سنة ١١ - - ٢٥ أكتوبر - ١٩٤٣ - ص ٨٤٧ .

٩ - انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - بيروت - دار العلم للملايين - ط٤ - ١٩٧٤ - ص ٣٥ وما بعدها .

١٠ - بدر شاكر السياب : « أزهار وأساطير » - دار العودة - بيروت - ص ١٠١

١١ - ترى نازك الملائكة أنها أول من استخدم مصطلح « الشعر الحر » ، وقد سبق أن أوضحنا أن مصطلح الشعر الحر قد استخدم على مدى أربعين عاما أو تزيد قبل أن تطلقه نازك عام ١٩٥٤ رسميا ، ويلاحظ أن هذا المصطلح قد شهد تفاوتا فى المدلول ، فهو عند الريحانى مرادف للشعر المنثور ، وهو عند أحمد زكي أبو شادى وخليل شيبوب مزج للبحور فى قصائد تعتمد على الشطر ، وهو عند باكثير ودرينى خشبة يتخذ مدلولا تجريبيا يتفق كثيرا مع ما تم تأصيله فيما بعد .

ونازك الملائكة تعترف بأنها اطلعت على استخدام أبى شادى لهذا المصطلح عام ١٩٦٣ م بعد أن انتشر مصطلح الشعر الحر بين الناس .

١٢ - د . يوسف حسن نوفل : بيئات الأدب العربى - دار المريخ - الرياض - ط١ - ١٩٨٤ - ص ٢٢٧ .

١٣ - انظر فى ذلك : - د . يوسف حسن نوفل : السابق - حيث خصص فصلا للحديث عن أوليات الشعر الجديد (شعر التفعيلة) بحث فيه نشأة المصطلح ، ورواده ، وتعدد مسمياته . انظر ص ٢١٠ : ٢٢٩ .

- أحمد صالح الطامى : مرجع سابق - ص ٢٠٥ - ٢٢١، حيث يورد آراء النقاد والشعراء الذين ابتكروا هذه المسميات .

١٤ - د . يوسف حسن نوفل : بيئات الأدب العربى - سابق - ص٢٢٥ .

١٥ - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - ص ٨٠ .

١٦ - من هؤلاء : صلاح عبد الصبور - محمد النويهى - جبرا إبراهيم جبرا - عبد الواحد لؤلؤة ، وغيرهم .

١٧ - محمد النويهى : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢ - ١٩٧١م - ص٤٥٣ .

١٨ - انظر : د . يوسف نوفل : بيئات الأدب - سابق - ص ٢١٠ : ٢٢٩ .

١٩ - انظر فى ذلك : سلمى الخضراء الجيوشى : الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله - عالم الفكر - مجلد ٤ - رقم ٢ - ١٩٧٣م - ص ٣٨ - ٣٩ .

٢٠ - انظر : غالى شكرى : شعرنا الحديث إلى أين - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ط٢ - ١٩٨٧ م - ص٧ - ٨ .

٢١ - صلاح عبد الصبور : الشعر الجديد : لماذا ؟ المجلة - عدد ٥٩ - ديسمبر ١٩٦١ - ص ٥٦ .

٢٢ - د . يوسف نوفل : بيئات الأدب - مرجع سابق - ص٢٢٦ .

٢٣ - أحمد الطامى : مرجع سابق - ص ٢٢٣ .

٢٤ - نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - مرجع سابق - ص .

٢٥ - د . حسنى عبد الجليل يوسف : موسيقى الشعر العربى - الجزء الثانى (ظواهر التجديد) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٨٩ م - ص ٧٨

٢٦ - د . عز الدين إسماعيل : الشعر العربى ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار الفكر العربى - ط٣ - ١٩٦٦ م - ص٦٢ .

٢٧ - لا ننسى دور الموضوع الشعرى فى تحديد فاعلية التطور فى الشكل الشعرى ، فالمحدثون فى العصر العباسى طوروا فى الشعر استجابة لمواكبة الموضوع ، والموشحات ظهرت أيضا استجابة لتطور الموضوع

والحاجة إلى الغناء من ناحية ، أو صب التجربة الصوفية من ناحية أخرى ، وكذلك الأزجال ، وغيرها من الأنواع الشعرية ، مما يمكن معه أن يعطينا أهمية بدور الموضوع الشعرى فى فرض الشكل وتطويره .

٢٨ - إن إمكانيات الشطر من الشعر التقليدى في كل البحور إمكانيات لا تكاد تتجاوز ست عشرة حالة ، أما إمكانيات الشطر من الشعر الحر فأكثر من ذلك بكثير لاعتمادها على الزحاف المتعدد .

انظر فى ذلك مثلا : د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط٦ - ١٩٨٨ - ص ٣٥٢، وما بعدها .

٢٩ - د . عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب - دار العودة - بيروت - ١٩٦٣م - ص٦٢ .

٣٠ - نازك الملائكة : مجلة الشعر - العدد الثالث - يوليو ١٩٧٦ - ص ١١

٣١ - النبر : ارتفاع فى علو الصوت ينتج من الضغط على مقطع ما فى الكلام .

أما المدى الزمنى : فهو المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق .

والتنغيم : هو نتاج توالى الأصوات الناتجة عن درجاتها .

٣٢ - انظر : د . شعبان صلاح : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - دار الثقافة العربية - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٩م - ص ٣٠١ .

٣٣ - انظر فى ذلك : ص من الفصل الأول .

٣٤ - انظر : د . شكرى عياد : أزمة الشعر المعاصر - أصدقاء الكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٨ - ص ١٤٥ .

٣٥ - انظر : محمد العلمى : العروض والقافية - دراسة فى التأسيس والاستدراك - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - ط ١ - ١٩٨٣م - ص ٢٦ - ٢٧٢ .

٣٦ - صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة « الدواوين » - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ - ص ٢٢٩ .

٣٧ - بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة - دار العودة - بيروت - المجلد الأول - ١٩٧١ - ص ٦٠٦ .

٣٨ - انظر : محمود على السمان : العروض القديم - ص ١٩١ .

٣٩ - أمل دنقل : الأعمال الكاملة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر - ١٩٩٨ - ص ١٥٩ .

٤٠ - ملك عبد العزيز : أغنيات لليل : الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٧٨م - ص٢ .

٤١ - العلل بالنقص كما رصدت لها كتب العروض ، هى :

* الحذذ : حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ،مثل : « متفاعلن « تصير » « متفا » فى الكامل .
* الصلم : حذف الوتد المفروق ، مثل : « مفعولات » تصير « مفعو » فى السريع .
* الحذف : حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، مثل « مفاعيلن » تصير « مفاعى » .
* القطف : حذف السبب الخفيف وتسكين الخامس المتحرك ، مثل « مفاعلتن » تصير « فعول » .
* البتر : حذف السبب مع حذف ساكن الوتد وتسكين ما قبله (حذف وقطع) « فعولن » « فع » .
* الكسف : حذف السابع المتحرك .
* القصر :حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله .
* القطع : حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ماقبله .

* الوقف : تسكين السابع المتحرك .

٤٢ – لمزيد من تعريف عيوب الشعر وأمثلتها ، انظر :

– الخطيب التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى – تحقيق د . فخر الدين قباوة – دار الفكر – دمشق – سوريا – ط ٤ – ١٩٨٦م .

٤٣ – د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى « مشروع دراسة علمية » – أصدقاء الكتاب – القاهرة – د .ت . – ص ١٤ .

٤٤ – د . عبد الله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – القاهرة – ١٩٥٥م – ص ٤ – ٥ .

٤٥ – انظر : المرجع السابق ، د . شكرى عياد : موسيقى الشعر ، د. كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية للشعر العربى نحو بديل جذرى .

٤٦ – د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى – ص١٥ .

٤٧ – المرجع السابق : ص ١٥ .

٤٨ – والضرورات الشعرية كما رصدتها كتب العروض نوعان : مقبول ومستقبح ، وكل منهما إما بالحذف أو بالزيادة أو بالتغيير :

* فالمقبول بالحذف : قصر الممدود ، وتخفيف المشدد .

* والمقبول بالزيادة : تشديد المخفف ، وصرف الممنوع من الصرف ، وتنوين المنادى المبنى على الضم ، وزيادة أحد أحرف الإشباع ، وزيادة الألف واللام فى المضارع والعلم والتمييز .

* والمقبول بالتغيير : وصل همزة القطع ، وتحريك المضارع المجزوم بالكسر ، وتحريك المبنى على السكون للروى .

* وأما المستقبح : فهو منع صرف المنصرف ، وترخيم غير المنادى ، ومد المقصور ، وقطع همزة الوصل ، وفك المدغم .

– انظر : محمود على السمان : العروض القديم – سابق – ص ٢٧٩ : ٢٨٤

٤٩ - المرجع السابق - ص ٢٧٩ .

٥٠ - السيوطى : الاقتراح - حلب - دار المعارف - د .ت . - ص ١٢ .

٥١ - خزانة الأدب : مرجع سابق - جـ١ - ص ١٥ .

٥٢ - السيد محمد إبراهيم : الضرورة الشعرية "دراسة أسلوبية " - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - ط٢ - ١٩٨١ - ص ٦١ .

٥٣ - أبو الفتح عثمان بن جنى : الخصائص - تحقيق محمد على النجار - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط٤ - جـ٣ - ١٩٩٠ - ص٣٠٦ - ٣٠٧ .

٥٤ - السابق : ص ٦١ .

٥٥ - السيد محمد إبراهيم : الضرورة الشعرية - ص ٦٥ .

٥٦ - محمد إبراهيم أبو سنة : رماد الأسئلة - دار الشروق - القاهرة - ط١ - ١٩٩٠م - ص٥٧، ٥٨ .

٥٧ - صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة « الدواوين » - أقول لكم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ - ص ٣٣٨ - ٣٣٩ .

٥٨ - انظر : تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩٤م - ص ١٥٤ .

٥٩ - محمد أبو دومة : السفر فى أنهار الظمأ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٩ م - ص٦٥ .

٦٠ - انظر : غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث - سابق - ص ٣٧٧ .

٦١ - ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر - مرجع سابق - ص ٢١ .

٦٢ - ابن سينا : كتاب الشفاء - جواع علم الموسيقى - تحقيق زكريا يوسف - القاهرة - ١٩٥٦م - ص ٨١ .

٦٣ – محمد الهادى الطرابلسى : فى مفهوم الإيقاع – حوليات الجامعة التونسية – عدد ٣٢ – ١٩٩١ م .

٦٤ – انظر ص ٢٩ من الفصل الأول .

٦٥ – محمد بنيس : الشعر العربى الحديث « بنياته وإبدالاتها » – ١ – التقليدية – دار طوبقال للنشر والتوزيع – المغرب – ط١ – ١٩٩٠م – ص ١٧٤ .

٦٦ – سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب – نوارة للترجمة والنشر – القاهرة – ط١ – ١٩٩٦م – ص ٨ .

٦٧ – انظر : د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى ،

د . كمال أبو ديب : فى البنية الإيقاعية .

٦٨ – انظر : د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى – ص٦٥ .

٦٩ – محمد بنيس : الشعر العربى الحديث « بنياته وإبدالاتها » – ٢ – الرومانسية – دار طوبقال للنشر والتوزيع – المغرب – ط١ – ١٩٩٠م – ص ٦٧ .

٧٠ – انظر : د . محمد فكرى الجزار : لسانيات الآختلاف – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٥ م – ص ٣٢ .

٧١ – انظر : سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب – ص ١٠ – ١١ .

٧٢ – انظر : السابق – ص ١٢ – ١٣ .

٧٣ – تمام حسان : اللغة العربية – مرجع سابق – ص ١٧١ .

٧٤ – انظر : د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى – ص٤٦ .

٧٥ – تمام حسان : اللغة العربية – مرجع سابق – ص ٣٠٧ .

٧٦ – د . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر العربى – ص٦٦ .

٧٧ – السابق : ص ٤٩ .

٧٨ - ابن رشد : تلخيص الخطابة - تحقيق وشرح د . محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة - ١٩٦٧م - ص ٢٥٧ .

٧٩ - يحدث التنغيم اختلافا فى المعنى ، خاصة إذا كانت اللغة نغمية ، أى يعمل فيها التنغيم على مستوى الكلمة ، مثل اللغة الصينية مثلا ، فمعنى الكلمة يتغير باختلاف موضع التنغيم ، وباختلاف النغمة التى تنطق بها .

٨٠ - من هؤلاء : سيد البحراوى : الإيقاع فى شعر السياب - سابق - ص٢٦، وما بعدها . و د. جابر عصفور : مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٧٨ - ص ٩٩ .

٨١ - د . شكرى عياد : موسيقى الشعر العربى - ص٩٨ .

٨٢ - انظر السابق : ص ١٠١ - ١٠٣ .

٨٣ - الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام - مجهول المؤلف - تحقيق وشرح : د . غطاس عبد الملك خشبة ، ود . إيزيس فتح الله إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٨٣ - ص ٨٦ .

٨٤ - من عيوب القافية ، والإيطاء هو تكرار الكلمة الأخيرة من البيت بلفظها ومعناها فى القصيدة الواحدة قبل مرور سبعة أبيات ، أما التضمين ، فهو تعلق قافية البيت بما بعده بحيث تفتقر إليه فى أصل الإفادة - انظر محمود على السمان - فى العروض القديم ص ٢٥٣ - ٢٥٥ .

٨٥ - ألف التأسيس من حروف القافية ، وهى ألف بينها وبين حرف الروى حرف واحد متحرك ، ومثالها : ليا - همو - سالمو ، وقد عد العروضيون عدم التزام الشاعر بالتأسيس فى القصيدة كلها عيب .

٨٦ - محمود درويش : الأعمال الشعرية - ديوان حبيبتى تنهض من نومها - قصيدة بنفس العنوان - دار العودة - بيروت - ط ١٢ - ١٩٨٧ - ص ٣٢١

٨٧ - محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر المعاصر - دار سراس - تونس - ١٩٨٥م - ص١٤٣ .
٨٨ - محمد إبراهيم أبو سنة : مرايا النهار البعيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط١ - ١٩٨٧م - ص٢٧، ٢٨ .
٨٩ - محمد عفيفى مطر : فاصلة إيقاعات النمل - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٣م - ص ٨٥ .

الفصل الثالث

قصيدة النثر

من منظور النوع النووى

- ❑ الإجراء/ المرتكزات/ المبادىء/ المصطلح/ الإشكالية
- ❑ مكونات النوع النووى الشعرى .
- ❑ علاقة التلقى بالنوع النووى .
- ❑ وجود بالقوة وجود بالفعل .
- ❑ جامع النظير .

١ - النــوع النــووى الشعــرى (*)

تعد إشكالية النوع الأدبى من الإشكاليات التى لم تزل تشغل حيزا من الفكر النقدى قديمه وحديثه ، إذ بعد أن هدمت نظرية الأنواع الأدبية ، وشنت الحملات على الحدود الفاصلة بين الأنواع ، أصبحت الإشكالية أكبر مما كانت عليه من ذى قبل ، إذ ماذا يحدد انتماء نص إبداعى ما إلى نوعه ، أهو نية المؤلف بما يخطُّه من عنوان الغلاف (شعر - نثر - قصة - رواية - مسرح) ؟ وماذا لو تحلل المبدع من هذه المسئولية ولم يكتب ما يكشف عن نوع كتابته ؟ ، أو راوغ فكتب على غلاف عمله مصطلح « نصوص » ، ولم يحدد أهى نصوص شعرية ، أم نصوص قصصية ، أم نصوص مسرحية ؟! ، وماذا لو كانت هذه الكتابة ذاتها تتأبى على نسبتها إلى نوع ما ، مثل قصيدة النثر ، أو الشعر المنثور مثلا ؟ وأخيرا ماذا لو نزعنا غلاف العمل الأدبى عنه ؟ . أيمكن هنا نسبته إلى نوع ما ؟ وما المعيار الحاسم الحاكم لهذا النوع ، والذى يسمح بانتساب ، أو إمكانية نسبة عمل أدبى ما إليه ؟!

إن الهواجس تتنامى ، والقطيعة المعرفية - بمفهوم فوكوه - تتسع ، والمعايير الحاكمة تنتفى ، ليس على مستوى الإبداع

الأدبى العربى وحده ، وإنما تحديد الهوية أصبح الآن إشكالية الوعى الجمعى العالمى ، وليس على مستوى الأدب وحده ، وإنما على كافة المستويات السياسية والفكرية والاقتصادية ، فالحدود تتماهى ، والتحديات العالمية تفرض سطوتها بما يسمح معه للهوية - هوية أى شىء بما فيه الإنسان - أن تذوب ، الهوية الشخصية ، والهوية القومية ، والهوية النصية للأدب . . . وهنا يصبح البحث عن معيار حاكم هاجسا مؤرقا ، وواقعا حتميا لا بد من المحاولة بغية تلمسه .

ويحاول هذا الطرح أن يؤصل نظريا مفهوما حاكما للنوع الشعرى ، ضمن إشكالية الشعر / النثر ، بعد سيادة الاعتقاد الآن أن الإيقاع أو الوزن مكون جمالى للشعر ، والمكون الجمالى لا يمثل بحال تحديدا لبنية العمل ، ومن ثم لا يصلح للحكم على نص ما بأنه شعر أو لا شعر ، ولأن الإيقاع - على وجه الخصوص - يتحقق فى النثر ، كما يتحقق فى الشعر ، يقول غنيمى هلال ، متحدثا عن التفريق بين الشعر والنثر بالاعتماد على الوزن والقافية : « كان هذا التفريق شكليا لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا - قديما - عن الشعر المنثور ، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم ، كما هو مصطلح عليه » (1) .

وقد تحرى مؤلف نظرية النوع النووى - فى مقاربته العامة -

أن يتمثل سياقا تجريديا ، يمكن من خلاله استخدام أبعاده ومفاهيمه الأساسية ، ومصطلحاته المحددة ، كمعيار قابل للامتداد والتطبيق على أنواع أخرى أدبية[٢] لها إشكالياتها كالرواية ، أو القصة القصيرة ، أو المسرح . . . . إلخ ، وكذلك ما يسمى قصيدة النثر - مثلا - وما يتعلق بها من إشكاليات تأتى فى مقدمتها إشكالية الحكم عليها ، أهى شعر أم لا شعر ، أم أنها كتابة عبر النوعية ؟

وهو ما يمكن معه لهذا الطرح أن يساهم فى تحديد هذه الهوية ، بتسكينها ، أو نسبتها إلى خلق نوعيتها .

لماذا استخدمت الألفاظ من علوم أخرى ؟

يضبط كل بحث فضاءه الذى يدور فيه ، ومفاهيمه الإجرائية التى يعتمد عليها فى تحركه داخل سياقه ، وذلك لإبراز تمايزه عن مجموع المعارف أو الاختصاصات التى تتداخل معه أو تشابهه ، وتلك ضرورة إبستمولوجية [٣] ، إذ لا معنى لمفهوم إجرائى لا يكشف عن حدوده المعرفية ، ويضبط مصطلحه بما لا يسمح - بتاتا - للتداخل أو الخلط . إذ - مما لا شك فيه - أن المعنى اللغوى للنص - أى نص ما - يختلف تماما عن المعنى الجمالى لهذا النص ، ذلك لأن المعنى اللغوى قار - نسبيا - فى ذهن الجماعة المتحدثة بوصفه مجموعة من القواعد والرموز - كما حددها فرديناند دى سوسيور فى مقاربته بين اللغة

والكلام - أما المعنى الجمالى ، فإنه يعتمد ، وبالدرجة الأولى على الذائقة التى ترتبط بالتلقى ، والذى تختلف معاييره - أى التلقى - من وعى إلى وعى آخر ، فرديا كان أم جمعيا ، فهو يرتبط ببنية ثقافة الشعوب ، والتى تختلف فيما بينها لرمز هذا التلقى ، وبما استقر فى وعيها من قيم جمالية سائدة فى زمن ما ، وليس أدل على ذلك ولا أبسط من لون الحزن - مثلا - الذى يرمز له عند العرب باللون الأسود ، فى حين يمثل عند شعب مثل الصين اللون الأبيض ، فى حين أصبح لا يعنى شيئا عند الجماعات المتحضرة الآن . . . ويقاس على ذلك .

فإذا كان الاختلاف فى التلقى يرد فى شكله الحسى - كعالم الأزياء - فماذا يمكن أن يكون فى عالم الأدب ؟!!

ومن هنا تكون الحاجة ضرورية لنحت مصطلحات جديدة تؤصل لمفاهيمها التى تتبناها ، وهو ما سيرد فى موضعه تباعا .

١-١- الإجراء :

وقد انطلق البحث من إجراء مؤداه : أن ما يؤكد انتماء عمل ما ، هو خصوصية هذا العمل ، فالمشترك لا يؤكد خصوصية النوع ، «بل تتحدد فرادة كل نوع بما ليس فى الأنواع الأخرى »(٤) .

ولتحديد هذه الخصوصية فإنه يجب الفصل بين المكونات البنيوية ، والمكونات الجمالية للعمل الأدبى ، إذ إن المكون

البنيوى يمثل «النظم المجردة من القواعد» [٥]، أى العناصر الذرية – بتعبير ديلوز – والتى تكون العمل الأدبى، إذ إنها عناصر ثابتة لا تتغير، اللهم إلا فيما يحدث لأجزائها من تنوع، ولكن فى سياق ما هو مستقر فى أذهان أصحاب هذه اللغة، التى أنتج فيها العمل الأدبى.

أما المكونات الجمالية للعمل الأدبى، فإنها مكونات تعود فى المقام الأول إلى الذوق السائد – سواء أكان ذوق المبدع، أم ذوق المتلقى – ذلك أن الذوق يمثل مُنتَجا للسائد من أفكار وتقاليد وعادات، تعود فى مجملها إلى ثقافة المجتمع، وهو ما يمكن تغيره من جيل إلى جيل، ومن بيئة إلى بيئة بتغير الأفكار، وتغير الثقافة السائدة، وهو ما يمكن أن يمثل له بمثال حسى أيضا، هو خروج المرأة إلى العمل، فقد كان الذوق فى البيئة العربية يرفضه، ولكنه مع تغير الأجيال، وتنوع الوعى الثقافى، أصبح واقعا الآن، يتقبله الذوق دون غضاضة.

إلا أنه قد تسود أحيانا – فى الأدب موضوع حديثنا – بعض المكونات الجمالية، ويتم التعامل معها على أنها مكونات بنيوية، وهو ما سنعود إليه تاليا.

١-٢- المرتكزات:

إن التعامل مع مفهوم النوع تعامل مطلق، سيشمل فيما يشمل الأنواع الأدبية التى تولدت كافة، والتى يمكن أن تتولد فى

المستقبل ، ولذلك فإن تعاملنا فى هذا الطرح سيكون بشكل جزئى ، أى مع مفهوم النوع الشعرى - على وجه التحديد دون فنون النثر من قصة ورواية ومسرح -من خلال تجلياته المختلفة ، وذلك لمحاولة تحديد مفهوم قار له .

ويتطلب التعامل النقدى مع نظرية الأنواع التى نحن بصددها ، ثلاثة مرتكزات أساسية ، وهى :

١ - التصنيف : أى تصنيف الأثر اللغوى أو الفنى .

٢ - البناء المنهجى : أى إيجاد صيغة مبنية بناء منطقيا تؤصل النوع من زاوية اختلافه عن بقية الأنواع .

٣ - المبدأ القار : أى وجود مبدأ قار خلف كل تصنيف .

١-٣- المبادئ :

وقد كان الاعتماد - لتناول مفهوم الشعر نوعا - على مبادئ أساسية ثلاث :

١ - **إبراز السمات النووية ،** والتى تشترك فيها معظم الأعمال الشعرية منذ أكثرها بدائية ، وحتى آخرها تجريبيا ، ومن خلال استقراء تجلياتها التاريخية المختلفة ، وهو ما يمكن معه خلق حالة ثبات للمعيار ، أى أن يتميز هذا المعيار بالثبات عند اختباره على أعمال شعرية مختلفة ، بصرف النظر عن زمانها ومكانها وبنائها الجمالى المختلف .

ويتعامل هذا المبدأ مع المكونات الموضوعية الراسخة ،

بصرف النظر عن التلقى - بمعناه النقدى ، وما يتعلق به من استجابة القارئ ودوره كفاعل فى النص - وهو ما يمكن تسميته « الإمكانية possibility أى وجود الموضوع بالقوة » (٦) .

٢ - **إبراز أهمية التلقى** - نظرية نقدية - كعامل حاسم فى حالة الوجود الشعرى ، فعلى الرغم من أن القيم الجمالية ، والمعرفية كامنة فى العمل الشعرى ، إلا أنها لا تتحقق - فعليا - إلا فى لحظة تلقيها ، وهو ما يمكن تسميته « الفعل Action، أى انتقال الموضوع من حالة وجود بالقوة possibility إلى حالة وجود بالفعل possibility in action، حيث إن الموضوع هنا (وجود بالقوة)، أضيفت إليه ذات (تلقى) ، فأصبح وجودا بالفعل » (٧) ، وهو ما يمكن تمثيله على النحو التالى :

موضوع + ذات (تلقى) ———— وجود بالفعل .

فالموضوع هنا بعد أن أضيفت إليه الذات ، حدث فيه تغير لأنه أصبح مدركا حسيا لذات ، وليس بالضرورة أن يكون هذا المدرك لذات هو المدرك لذوات أخرى ، وهو ما يفسر تعدد التأويل للنص الواحد ، فمع تغير كل بند من بنود الموضوع ، تتغير حاسة الذات المدركة لهذا الموضوع ، وهو ما يعنى أنه لا يمكن أن يكون العمل الشعرى عملا موضوعيا ما لم تتقبله ذات ، وهذا المفهوم يتقارب مع أطروحة « رومان إنجاردن » (٨)

عن العلاقة بين النص والقارئ ، إذ يرى أن هناك مفهومين يجب التفريق بينهما ، وهما :

مفهوم التحقق العيانى concretigation، ويعنى به : النشاط الذى يقوم به القراء باستبعادهم ، أو ملئهم للعناصر المبهمة ، أو الفراغات أو الجوانب المهملة ، وقد استخدمه إنجاردن - كذلك - للتمييز بين الصورة المفهومة للعمل الأدبى ، وبنيته الهيكلية ، أو بين الموضوع الجمالى والعمل المكتوب .

والقراء فى ممارستهم لعملية التحقق العيانى يجدون الفرصة لتشغيل المخيَّلة ، وذلك لأن ملء الفراغات يتطلب قوة إبداعية ، ومهارة وحدة فى الذهن .

أما المفهوم الثانى ، فهو مفهوم التجسيد concretion، وهو يحتوى على تعالٍ - ما - شأنه شأن العمل الأدبى نفسه ، وذلك أن التحقق العيانى يمكن النظر إليه على أن تجسيد للعمل الأدبى ، ومن ثم فإن تجسيدات أى عمل أدبى كثيرة ولا يمكن حصرها ، على حين يظل العمل نفسه ثابتا لا يتغير ، وبالتالى يمكن النظر إلى التجسيد على أنه الإضافات التى يلحقها القارئ بالعمل ، سواء بالاستبعاد ، أو ملء الفراغات ، ومن هنا « يفرق إنجاردن تفرقة نظرية حادة بين البنية الثابتة للعمل ، وما يقوم به القارئ فى تحقيقه لهذه البنية ، فالصورة التجسيدية لعمل ما تختلف من قارئ إلى قارئ آخر ، بل من قراءة إلى أخرى » (٩) .

أما المبدأ الثالث من مبادئ التعامل مع مفهوم الشعر كنوع ، فهو :

٣ - اعتماد التحقق الشعرى الفعلى عاملا أساسيا عند تطوير المفهوم .

١-٤- المصطلح / الإشكالية :

أما فيما يخص المصطلح الذى يعبر عن هذه المفاهيم ، فقد اجتهدنا فى الإبقاء على المصطلح النقدى المتداول « النوع » من أجل التركيز على إرساء التراكم المعرفى للمفهوم فى علاقاته بمصطلحه ، ولكن عند تغيير المفهوم أو إعادة هيكلة مكوناته ، فكان لا بد من تغيير المصطلح للاقتراب من منطق الأشياء ، والتعبير عما تهدف إليه الدراسة ، وبخاصة عندما يَعكس المصطلح السائد خلطا نظريا ما [١٠] .

وقد كانت أكثر الصيغ حذرا فى التعامل مع مفهوم النوع الشعرى ، هى تحديد سماته النوعية ، خلال مصفوفة حاكمة أفترض خلالها - بشكل مبدئى - أن ما لا يحتوى على هذه العناصر جميعها ، فإنه لا ينتمى للنوع الشعرى ، وهو ما يتيح لنا - جميعا - على المستوى المنهجى استبعاد ما ليس بشعر ، وذلك عند التعامل مع نصوص لا تعتمد على خبرة فنية أو أدبية سابقة ، أو لا تمتلك أدواتها التى تمثلها هنا تلك السمات النوعية ، ولا تحتوى على الجماليات المستقرة ، والأعراف الواضحة عند تلقيها .

ومن ثم سيظهر لدينا - فى هذه المرحلة من البحث - ، مصطلح جديد نسبيا فى عالم الأدب ، سيصف لنا حالة العمل الفنى الأولى - أى قبل تحققها الفعلى possibility - ، وهو مصطلح « **النوع النووى** NUCLEO GENRE، وهو يتكون من مقطعين : اللاحقة اللاتينية « NUCLEO» أى نووى ، وكلمة « GENRE» الفرنسية ، والتى تعنى نوع ، ويتحدد هذا المصطلح بشكل نظرى ومجرد عن طريق مكونات العمل الفنى أو الأدبى الجوهرية « الماهية » ، والتى تعطى العمل كينونته الأدبية وهويته الخاصة » (١١) .

أى أن هذا المصطلح يصف حالة العمل الأولى - قبل تحققها - (الوجود الفعلى) ، أى ما قبل استقبالها ، حتى لو كانت موجودة فى ذاتها ، ولكن لم تستقبلها ذات .

ومصطلح **النوع النووى** NUCLEO GENRE، يختلف عن مصطلح **نواة النوع** NUCLEUS GENRE، لأن الأخير يعنى ، أو يفترض على الأقل الاتفاق على وجود نوع ، ومن ثم يتحدث عن نواته ، أما المصطلح الأول - النوع النووى - فهو يبحث بالفعل عن النواة ، التى لم يتم اكتشافها حتى الآن ، ذلك لأنه « تعامل مع مصفوفة منبنية بناء منطقيا شاملا تتعامل مع جميع المكونات البنيوية للنوع ، دون إغفال لنظرية الاستقبال كعامل من عوامل هذا التحديد ، ومحتفية فى الوقت ذاته

بالتطور »[١٢] ، معتبرة أن هذا التطور يلتصق بمفهوم العناصر الجمالية ، دون إحالتها إلّى عناصر بنيوية بسبب الوعى الجمالى السائد ، أو النسبية التى يفرضها الزمن الإبداعى والمكان ومتعلقاتهما من بنية ثقافية وأعراف جمالية قارة فى الوعى الجمعى ، إنه باختصار يفرق بين السمات والماهية ، وذلك أن « السمات يتم التعامل معها على أنها ماهية ، ومن ثم تتولد المفاهيم المخطئة فى تعريفها وتفسيرها للظاهرة الأدبية »[١٣] ، والعمل الشعرى على وجه الخصوص ، ولنضرب مثلا على ذلك ، علبة التبغ (السجائر) ، ذلك أن الغلاف سمات ، والعلبة سمات ، والفلتر سمات ، أما الماهية فهى الدخان فقط . وهو ما يقرب لنا التفريق بين كل من السمات والماهية .

ويعمل هذا المصطلح - النوع النووى - « كعامل لسمات العمل الفنى أو الأدبى القارة ، والتى إن انتفى وجود أحدها ، فَقَدَ العمل الأدبى أو الفنى خصوصيته الفنية أو الأدبية »[١٤] .

أى أن أى بند من بنود هيكل النوع النووى الشعرى يتغيب حضوره فى عمل ما ، فإن هذا العمل ينتفى انتماؤه إلى الشعر على مستوى الموضوع .

٢- مكونات النوع النووى الشعرى

NUCLEO GENRE POETRE

تحدد لنا الدراسة المتأنية لمئات النصوص الشعرية عبر

عصوره المختلفة ، وعبر تجليات الأعراف الفنية والقيم الجمالية التى كانت سائدة آنذاك ، تحدد لنا ثلاثة مكونات قارة فى كل النصوص الشعرية يتكون منها النوع النووى الشعرى .N. G. P، وهى :

١- مكون نووى يتكون من عناصر سيرد ذكرها آنفا ، يمثل مجموعة سمات قارة تتفاعل فى علاقات نصية مع متلقى ، وما يترتب عليه .

٢- تضمن الخطاب الشعرى ما يمكن تسميته « العولم الممكنة » [١٥] .

٣- وجود بالقوة ، ووجود بالفعل (إمكانية / إمكانية فى حالة الفعل)

وهذه العناصر الثلاثة هى العناصر المكونة للنوع النووى الشعرى ، وتفصيلها كما يلى :

٢-١- اولا : المكون النووى الشعرى :

ويتكون المكون النووى الشعرى من محددين أساسيين ، هما النواة ، والسمات يم .

٢-١-١- النواة :

ونعنى بها الوسيط المتجانس Homogenious Medium، الذى تحقق عبره العمل الفنى أو الأدبى ، وسنتبنى مبدأ

« لوكاتش » للوسيط ، باعتباره « بدأ خاصا يتم من خلاله تحقق العمل الفنى وتشكله عبر الممارسة الإنسانية » (١٦) .

أما « بيتشى تاماشى » ، فيحدده على أنه « ذلك الوسيط المادى الذى إذا تم طرحه من العمل يتلاشى وجود هذا العمل » (١٧) .

فما الشيء الذى إذا تم طرحه من العمل يتلاشى وجود هذا العمل ، ما الشيء الذى إذا حذفناه من الشعر ينتفى وجود الشعر ؟ ذلك الشيء الذى لا يمكن حذفه هو النواة ، إلا أن النواة لا تكفى لتحقق العمل بعد .

وهذه النواة فى الشعر هى « العلاقة اللغوية » ، فلو حذفنا العلاقة اللغوية من القص فهل يمكن بعدها أن تسمى قصيدة ؟ بالطبع لا ، وذلك لأنها ستتحول حينئذ إلى لوحة مرسومة ، أو مسرحية صامتة ، أو رقصة حزينة بدون كلام ولكن العلاقة اللغوية - أيضا - توجد فى النثر ، وتوجد فى كل النصوص الأدبية ، إلا أن هذا لا يمنع بحال من كونها وسيطا متجانسا فى الشعر ، ولكن بشرط أن يهيمن عليها غياب المرجع .

٢-١-٢- هيمنة غياب المرجع :

إن الكلمة – أى كلمة – لا بد لها من مدلول (معنى معين) ، وكل كلمة مهما تعددت مترادفاتها ، فإنها تحيل إلى دلالة ، ويكون المرجع فى هذه الدلالة هو التحديد المعجمى ،

والاستخدام الذى تعارفت عليه الجماعة التى تستعمل هذه اللغة ، الذى نتج من تواضع أصحاب اللغة على المدلولات الخاصة بكل دلالة .

وعندما تدخل الكلمة فى جملة ، فإنه قد يطرأ على مدلولها بعض التغيرات ، وربما اكتسبت معنى جديدا بفعل علاقاتها السياقية مع مفردات أخرى ، وهنا تكون الإحالة المرجعية أيضا إلى المعجم ، وإلى التركيب النحوى (العلاقات السياقية) ، ومعرفة عن العالم الخارجى الواقعى المتزامنة فيه الظاهرة (المقولة فيه الجملة) .

إلا أن المشكلة الحقيقية التى تطرحها الدلالة فى هذا الشأن ، تكون عند دخول هذه الجملة فى سياق تركيب أدبى ، وبخاصة فى تلك التراكيب التى لا تكون فيها العلاقة منطقية أو مرجعية إلى عالم واقعى - وهو النوع الذى يغلب استخدامه فى التراكيب الأدبية ، وبخاصة الشعرية منها - فإن المرجعية هنا لا يكفيها ولا يحددها المعجم ، ولا السياق ، ولا المعرفة بالعالم الخارجى ، وإنما تحتاج بالضرورة إلى تخيل إمكانية حدوثها فى عالم ما ، ولتقريب ذلك يمكن ضرب الأمثلة الآتية :

أ - ولد - بنت - سماء - مطر - ثيب .

ب - سماء تمطر بَرَدًا .

ج - سماء تبكى وأرض تستحم بحزنها .

إن المدلول لكل دال (كلمة) من كلمات الأمثلة (أ) إنما يعود فى مرجعيته إلى المعجم، الذى يحدد الاستخدام أو الاستخدامات المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة ، وربما أحال المتلقى المدلول إلى خبرته الشخصية ، ولكنها فى نهايتها خبرة ناتجة من معرفته بالمعجم والعرف اللغوى .

أما مدلول الكلمات فى المثال (ب) فإنه يقتضى العودة إلى المعجم من جهة ، وإلى السياق والتركيب النحوى ، الذى تعود مرجعيته إلى العالم الواقعى من جهة أخرى .

ولكن فى مثال المجموعة (ج) هناك علاقة لغوية ، ولكنها علاقة لغوية لا تفهم بإرجاعها إلى العالم الواقعى ، أى أن المرجع هنا ينتفى وجوده :

سماء تبكى وأرض تستحم بحزنها .

هل يمكن أن يكون ذلك صورة من الحياة ، أم أنه عالم متخيل ؟

ماذا حدث فى الجملة ؟ ما الذى أحدث تغريبا فى ذهن المتلقى ؟ ولماذا لايمكن إحالة الصورة إلى الواقع ؟

إن مجمل الإجابة عن الأسئلة السابقة ، تتلخص فى ما يمكن تسميته بـ « غياب المرجع » ، أى ليست هناك صورة حقيقية فى الواقع تمثل المقول .

فعندما نقول ، مثلا : **الليلة أرملة** ، فالمرجع هنا قد غاب ،

ذلك أنه لايمكن إحالة ، أو إرجاع هذا التصوير إلى واقع . ولكن الإحالة تظل فى مرجعيتها متعلقة بغائب .

إن المرجع بهذا المعنى يضم كل البنى والتراكيب البلاغية ،مثل :

* الاستعارة . * الكناية . * المجاز . * الانحراف الدلالى .

* ويضم كذلك : العوالم الممكنة .

ويعد المظهر السائد ، والعنصر المشترك فى هذه البنى البلاغية جميعها ، هو غياب المرجع فيها ، ذلك أنها تعتمد على رسم صورة متخيلة لا يمكن إرجاعها إلى واقع حقيقى ، وإنما لا بد من إرجاعها إلى عالم خيالى (عالم ممكن) .

فهل يعنى ذلك أن أى علاقة لغوية يتوفر فيها غياب المرجع ، تعتبر بمثابة لغة شعرية ، أو أنه يمكن الحكم عليها بأنها شعر ؟

إن الإحالة فى هذه البلاغيات جميعا لا تؤخذ على إطلاقها ، فهناك كثير من الاستعارات والكنايات والانحرافات دلالية ، وغيرها من التعبيرات المجازية ، نحيا بها ، أى أنها **أصبحت تمثل جزءا من بنية التراكيب اللغوية المستعملة فى** حياتنا اليومية ، أى أنها بتعبير آخر **أصبحت لا تدل على عوالم متخيلة (عالم ممكن)** ، وذلك لأن دلالتها عند المتلقى أصبحت

كلاما عاديا يحيل إلى مرجع واحد ودلالة أحادية ، فمثلا عندما يقال : رجل أسد ، فليس فى هذا التركيب غياب مرجع ، وذلك لأن التركيب أصبح يدل على القوة أصلا ، ودخلت مفرداته فى سياق الاستخدامات اليومية العادية ، ومثلها : رجل فيل ، المرجع فيها غير غائب ، لأنها أصبحت تدل على السمنة المفرطة . . وهكذا .

ولكن فى تركيب مثل : رجل نعامة : فإن المدلولات قد تعددت ، فهل المقصود هو الجبن ، أم الخجل ، أم الضعف ، أم . . . أم . . . . ، ولذلك يمكن الحكم هنا بغياب المرجع ، ذلك أنه لا يمكن تحديده بحال من الأحوال .

إن النظر إلى طبيعة الاستعارة والكناية والمجاز بهذا الشكل لا يساعد على حل المشكلة الشعرية ، وذلك لأن اللغة الشعرية لغة استعارية بطبيعتها ، إلا أن الإشكالية - على ما يبدو - ليس **فى وجود استعارة ، أو كناية ، أو مجاز ، ولكن القيمة تتحدد بعمل هذه العناصر ، أى باشتغالها فى النص** ، فالاستعارات والكنايات التى نحيا بها من مثل : الله موجود - رجل أسد - طفل قطة - بنت وردة . . . . إلخ ، هذه العناصر لا تعد كنايات أو استعارات برغم وجودها اللفظى ، ذلك لأن المرجع حاضر فيها ، يمكن تحديده على وجه الدقة .

إذن فالاتكاء على وجودها بدون وضع استقبال تقوم فيه

الاستعارة والكناية بفعلها (باشتغالها فى النص) لن يكون صحيحا ، ذلك لأنه - فى حالة وجودها دون اشتغالها - فلن تكون هناك علاقة لغوية بأية حال .

فما الحل حينذاك ؟

الحل : أن نحكم بغياب المرجع ؟ أى أنه عندما يغيب المرجع الذى يمكن إحالة الدلالة إليه ، عندما لا تخضع المرجعية للتأويل الواقعى ، عندما تتطلب الدلالة لفهمها إحالة إلى واقع خيالى غير موجود ، وعندما تتعدد التأويلات ، فهنا يحدث غياب المرجع .

فالأسد مثلا عند القبائل الأفريقية لا يدل على القوة ، ولكنه يدل على شىء آخر ، وهنا حتما سوف تختلف الدلالة ، على الرغم من وجود استعارة ، إلا أنها غير عاملة ، فما السبب فى ذلك ؟

إن السبب يعود إلى أن اختلاف الاستقبال هو الذى يحدد حقل الاستعارة المعتادة السابق الحديث عنها .

ولكن فى الاستعارات غير المعتادة فإن عملها يقوم (تشتغل فى النص) بصرف النظر عن مرجعيتها ، ومن ثم فإن التركيز إنما يكون على عمل الاستعارة ، وليس على وجودها ، فقد تكون موجودة بالفعل ولكنها غير عاملة ، وعليه فنحن هنا لا نحكم مثل « جان كوين » بوجود استعارة وكناية ومجاز (هل هى

موجودة أم غير موجودة) ، وإنما نحكم على عملها (هل هى عاملة « مشتغلة » أم غير عاملة) .

فإذا تم استقبال استعارة وكناية ومجاز من المتلقى بشكل مباشر ودال ، وعليه اتفاق من قبل مجموعة من البشر يتكلمون لغة وحيدة ، من هنا تبدأ الاستعارة فى فقد عملها كاستعارة بلاغية ، لأنها تعتمد عند ذلك على أحادية ووضوح المرجع ، ولكن إذا ظلت الاستعارة تحمل نضارتها عند عموم المتلقين - بما يعنى تعدد التأويل بتعدد المتلقين - فهنا نستطيع القول أن للاستعارة وجود اشتغالى فى النص .

فمثلا الشاعر محمود درويش - وهذا ينطبق على أى نص - فى قصيدة « بطاقة هوية » عندما يقول [١٨] :

سجل أنا عربى
ورقم بطاقتى خمسون ألف
وأطفالى ثمانية
وتاسعهم . . سيأتى بعد صيف !
فهل تغضب ؟
سجل !
أنا عربى
وأعمل مع رفاق الكدح فى محجر
وأطفالى ثمانية . .

فحتى الآن لا يهيمن غياب المرجع ، ومن ثم فقد يخرج هذا الكلام من إطار الشعرية ، أو ما يحكم عليه بأنه شعر ، ولكن عندما يستكمل درويش فيقول :

أسلُ لهم رغيفَ الخبزِ ،

والأثواب والدفتر

فهنا يمكن أن نحكم بغياب المرجع ، ومن ثم فقد دخل النص بالفعل فى إطار الشعرية ، أو ما يحكم عليه بأنه شعر .

إلا أنه ينبغى الوضع فى الاعتبار أن هذا الغياب لا يحسب بالكم ، أى أنه لا يشترط بالضرورة أن يكون فى كل جملة من النص ، ولكن لو توفر فى جملة واحدة فى النص فإنه قد تحقق ، والأمثلة على ذلك عديدة ، متحققة فى كل نص ، يقول « أمل دنقل » ، فى قصيدة "بطاقة كانت هناك » [١٩] :

المنزل الثالث بعد المنحنى

الطابق الأخير .

بطاقة صغيرة كانت هنا

وخيط ضوء كان من خلال بابها ينير !

الطابق الأخير . . . .

فحتى هذه اللحظة فإن المرجع غير غائب ، ولكنه عندما يقول :

الوحشة السوداء فى الأعصاب تنغرس

فقد حدث هنا غياب للمرجع ، ذلك أن الصورة دخلت فى إطارالعالم الممكن ، ثم تعود العلاقة اللغوية مرة أخرى إلى طبيعتها فى وجود المرجع :

يدى على الجرس

سدى . . سدى !!

ثم يهيمن على العلاقة اللغوية مرة أخرى غياب المرجع :

تراجعت فى أذنىَّ رحلة الصدى .

ثم يعود المرجع إلى الوجود :

واسَّاقط الرماد من لفافتى !

كانت هنا حبيبتى

ثم يعود المرجع إلى الغياب :

عيونها محابر الضياع .

وهكذا فى بقية النص ، حيث النظر ليس إلى كم غياب المرجع ، ولكن إلى كيفية غياب ، ولو لمرة واحدة .

وقد يهيمن غياب المرجع على العلاقة اللغوية فى الخطاب الشعرى منذ بداية النص ، يقول صلاح عبد الصبور فى قصيدة " الصمت والجناح » [٢٠] :

الصمت راكد ركود ريح ميتة

حتى جنادب الحقول ساكتة

وقبة السماء باهتة

والأفق أسود وضيق بلا أبواب
منكفئ من حيث التفتت كالسرادب
ونحن محدودان فى ظل حائط قديم
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب

فالعلاقة اللغوية فى كل جملة أو سطر شعرى ، يهيمن عليها غياب المرجع .

وبقدر ما يهيمن غياب المرجع على الشعر بقدر ما تهيمن الشعرية على النص ، يقول يوسف نوفل فى قصيدة « شلالات الضوء » (٢١) :

ذرة الماء على هاماتها
تلثم السحب وتشكو
هالة من سحب الماء تسامت
وتعالت وأحاطت
ورذاذ أحمق يملأ الصدر يناجي النفس
يجتاز حدود الأرض يمضى كطيور
فزعت عن عشها
هالة بيضاء قد أسدلها الله ستارا
من رذاذ يبعث الروح ويمضى
فى حياة غير ما نحيا

ومرائى غير ما نبصر ، غير ما نسمع
غير ما نشهد فى ساحاتنا
وإذا النفس على ملكوت الكون تعلو
وكأنا فى طريق الخلد قد فارقنا
عالم الأرض على كوكبنا .

فالنص لا يخلو فيه سطر شعرى من غياب مرجع الصورة التى تجبر المتلقى على أن يحيلها إلى عالم ممكن ، فذرة الماء التى تلثم السحب ، والتى تشكو ، والرذاذ الأحمق ، والرذاذ الذى يناجى النفس ، والرذاذ الذى يجتاز حدود الأرض ، والرذاذ الذى يبعث الروح ويمضى . . . . إلخ صور النص ، كلها صور يهيمن عليها غياب المرجع ، وتنتقل من عالم الواقع إلى عالم الممكن ، ذلك العالم الذى لم يكن موجودا من قبل ، ولكن أوجده النص بتعالق دلالاته التى لا يمكن أن تفهم فى سياق الواقع .

وفى كل النصوص السابقة - وغيرها كثير - فإن العلاقة اللغوية لا تعود فى مرجعيتها إلى العالم المنطقى المعقول ، وإنما تحتاج فى مرجعية دلالتها لكى تفهم إلى نوعين من التحليل يمارسهما القارئ :

* **أولهما** : تحليل لغوى منفرد - لكل مفردة على حدة - من نحو وصرف وسياق تراكبى .

* **وثانيهما** : إحالة إلى معرفة (غير موجودة مسبقا) ، إلى عالم غير موجود بالفعل ، ولكن أوجدته الكلمات ، أوجده القارئ فى ذهنه على المستوى التخييلى ، وهو ما يمكن تسميته بالعالم الممكن (العوالم الممكنة) .

فباسترجاع المثال الذى ناقشناه (سماء تبكى وأرض تستحم بحزنها) فإن الصور التى التى يحدثها ليست مألوفة .

(فالسماء التى تبكى) حدث لم يحدث من قبل ، بل ربما لم نفكر فيه أساسا - باستثناء من تعامل مع التركيب فى سياق أدبى - ولكن المتلقى (القارئ) يؤوله مبدئيا على أنه مطر ، وكذلك الأرض التى تستحم ، لم يحدث ، ولم نفكر فيه من قبل ، إلا أن المتلقى يؤول الاستحمام بكثرة الماء ، ويربطها بالمطر ، ثم العلاقة التراكيبية (السياقية) بين السماء التى تمطر والأرض التى تستحم ، كان المنطقى فيها أن تستحم الأرض بمطر السماء (العلاقة التى كونها المتلقى بشكل أولى قبل أن تنحرف الدلالة) ، ولكن الصدمة تقع بالفعل عندما تنتفى أيضا حتى هذه العلاقة المنطقية التى تعود فى مرجعيتها إلى خبرة العالم الواقعى ، وذلك عندما تحيل الدلالة إلى استحمام الأرض بحزنها .

هنا يجد المتلقى نفسه أمام إحالة لا يمكن بأى حال من الأحوال أن يحيلها إلى الواقع ، ولكنه يجد نفسه مدفوعا لأن

يحيلها إلى عالم غير محدد ، وهو ما يمكن تسميته بالعوالم الممكنة.

والعوالم الممكنة نظرية مأخوذة عن المناطقة وعلم المنطق ، وهى تعنى إقامة عالم غير موجود ولكن توجده الكلمات ، أى أنه عالم تخيلى يمكن إقامته فى الخيال ، يقول « فان دايك » : « العالم الممكن هو على وجه أكثر تخصيصا « أمر من الأمور » ممكن أن تحصل فيه مجموعة من القضايا مستوفاة على التمام . . . ولنلاحظ أن مصطلح العالم الممكن لا ينبغى أن نماثله مع أفكارنا البديهية عن عالمنا (نحن) وواقعنا ، بل ينبغى أن نعتبره بناء مجردا »[٢٢] .

ويهتم « فان دايك » بالتدليل على صدق القضايا فى العالم الممكن ، ويرى أن القضية (الجملة فى اللغة) تصدق بالضرورة إذا صدقت فى أى حال يمكن تخيله أو تصوره فى العقل .

ويرى أن عالمنا الواقعى عنصر من عناصر مجموعة العوالم الممكنة ، « إذ العالم الممكن ليس حالة صادقة ، ولكن يجوز أن تصدق »[٢٣] .

ولكن فى كل الأحوال التى تكون القضية فيها صادقة فى العالم الممكن ، فإنها ينبغى أن تتضمن علاقة موجودة بين محتوياتها[٢٤] .

إن العالم الممكن على هذا الأساس عالم متخيل ، تحال

إليه العلاقة اللغوية بجملها وبناها التى لا يقبلها العالم الواقعى ، فعندما يرد المتلقى الجمل من مثال (جـ) - السابق ذكره - إلى التأويل ، فإنه يضطر لرسم وجود مجرد من نسج خياله هو ، وذلك باستعمال العوالم الممكنة ، وما بينها من علاقات يمكن أن تكون .

والعالم الممكن كنسق أو نموذج فكرى متحقق فى أبسط أشكاله مع كافة بنى البشر ، إذ ليس فيهم من لا يتخيل أشياء لا يمكن حدوثها فى عالمه الواقعى، وذلك منذ الطفولة وحتى الشيخوخة ، وعلى اختلاف درجة الوعى ، ومن ذلك ما يقال من مثل:

- **لو دخل علينا الآن فلان** . (وهو يعرف أن فلان على بعد أميال)

- **لو أصبح مليونيرا** .

- **لو أشترى طائرة** .

والمشترك الذى يمكن ملاحظته فى الأمثلة السابقة ، أنها جميعا - على المستوى اللغوى - قضايا مسورة بالسور (لو) ، وهو ما يمكن حدوثه مع التراكيب النثرية . إلا أن الأمر يختلف عند دخول هذه (القضايا) الجمل فى تراكيب شعرية ، حيث تفقد هنا - فى الغالب الأعم - السور (لو) ، وتصبح بتعبير المناطقة قضية مهملة (غير مسورة) ، وهنا تبدو الحاجة ماسة إلى تعقُّد

العالم الخيالى المجرد الذى يرسمه المتلقى فى ذهنه ويقيم بين مفرداته علاقات ، وهو ما يعنى فى النهاية أن هذا البناء الصورى المرسوم فى الخيال ، ليس بناء واحدا ، وإنما بنىً متعددة على مستوى المتلقى الواحد باختلاف حالات التلقى ، وعلى مستوى المتلقين باختلاف خيالاتهم وما أقاموه من عوالم ممكنة ، ومن ثم فهو ليس عالما واحدا وإنما هو عوالم متعددة .

وفى كل ما سبق فإن الإحالة لا تكون إلى التركيب النحوى أو البناء المنطقى ، وإنما تعود إلى الدلالة الممكنة . وكما يقول « فان دايك » : « القيود التى تحدد أحكامنا البديهية لقبول جملة أو خطاب ترجع فى حقيقتها إلى الدلالة السيمانطيقية لا إلى التركيب النحوى » [٢٥] . مثال ذلك : لأنك لم تعمل إذن فإن القمر مضىء . فهذا المثال غير جائز ، ولكن تركيبه النحوى سليم .

إن التركيب الشعرى لا يمكن الوصول إلى دلالته إلا بما هو ملائم له بما يدركه القارئ ، ويبنى له عالما ممكنا يستطيع أن يفهمه من خلاله، ويرى ريفاتير أن الوصول للدلالة الشعرية يكون فى إطار ثلاثة أشكال:

« هناك ثلاث طرق لحدوث اللامباشرة الدلالية ، فاللامباشرة تحصل بنقل المعنى ، أو بتحريفه ، أو بابتكاره »

أ - ويكون النقل : عندما يتحول الدليل من معنى إلى آخر ،

عندما تحل كلمة محل أخرى ، كما يحدث فى حالة الاستعارة والكناية والمجاز المرسل .

ب - والتحريف : عندما يكون هناك التباس أو تناقض أو لغو .

جـ - والابتكار : عندما يسد الحيز النصى مسد مبدأ تنظيمى لإنشاء دلائل من عناصر لغوية لولاه لما كان لها معنى » [٢٦] .

وهو يعنى باللامباشرة الدلالية ، الدلالة الشعرية ، التى يرى أنه دلالة غير مباشرة فى أساسها ، ويعلق ريفاتير على هذه المكونات الثلاث بأنها : « شترك فى عامل واحد هو أنها جميعا تهدد التمثيل الأدبى للواقع أو المحاكاة » [٢٧] .

وهذه المراحل الثلاث التى وضعها ريفاتير هى على الترتيب - من وجهة نظرنا - مراحل ترتيبية لبناء العالم الممكن ، الذى يبدؤه المتلقى بالنقل ، ثم بالتحريف ، ثم بالابتكار . وذلك بالطبع لا يأتى من القراءة الأولى ، وإنما من تعدد القراءات ، وإن كان ريفاتير يصنف قراءة القارئ (المتلقى) للشعر إلى مرحلتين يرى أن قارئ الشعر يمر بهما ، وهما :

١- القراءة الاستكشافية الأولى ، وهى قراءة ذات طبيعة لغوية، يقول : « وإذا شئنا أن نفهم دلائليات الشعر ، فعلينا أن نميز بعناية بين مستويين أو طورين من القراءة ، ما دام على القارئ أن يتغلب على صعوبة المحاكاة قبل بلوغ الدلالة ،

فاستشفار القصيدة يبدأ بطور قراءة أول يستمر من بداية النص إلى نهايته ، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها ، ويتبع الامتداد المركبى ، هذه القراءة الأولى الاستكشافية هى التى يحدث فيها التأويل الأول أيضا ، ما دامت هذه القراءة بالذات يدرك المعنى من خلالها ، ويقوم إسهام القارئ على كفاءته اللغوية ، التى تشتمل على افتراض هو : أن اللغة مرجعية » (٢٨) .

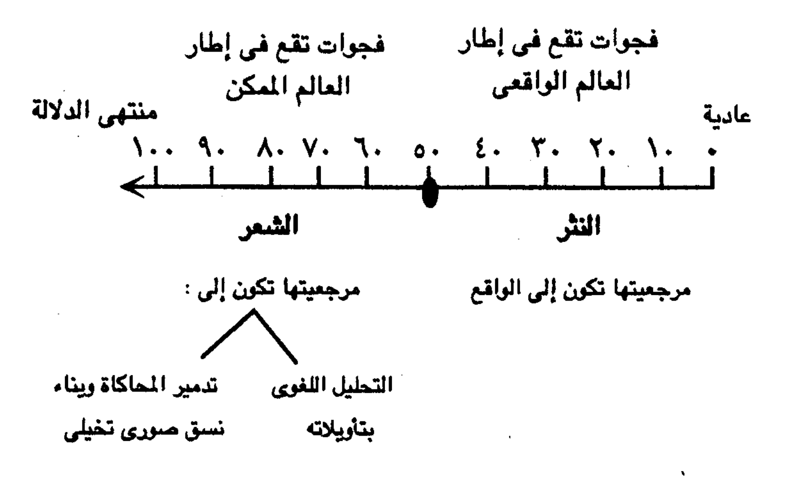
ويقصد بالمحاكاة : التمثيل الأدبى للواقع ، وهو ما يتضح من أن هذه القراءة تكون فى إطار المرجعية إلى العالم الواقعى (أى أن المرجع فيها غير غائب) .

٢ – أما المرحلة الثانية فى القراءة الاسترجاعية ، وهى قراءة ذات طبيعة تأويلية مفرطة ، وكما يقول ريفاتير : « كلما توغل القارئ فى النص تذكر ما قرأه منذ حين ، وعدَّل فهمه له فى ضوء ما يستشفره الآن . وهو ، إذ يتدرج من البداية إلى النهاية يعيد النظر فيما سبق ، ويراجعه ويقارنه . إنه ينجز فعلا ، استشفارا بنيويا » (٢٩) .

ويتضح من ذلك أن هذه القراءات فى إطار المرجعية لا إلى العالم الواقعى، وإنما إلى واقع خارجى غير موجود ، وهو العوالم الممكنة « مهما قالت لنا القصيدة فى النهاية مما يمكن أن يختلف تماما عن الأفكار العادية عن الواقع . فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عقبة الواقع ،

فهو يحمل أولا على السير فى الاتجاه الخاطئ ، فيضل فى محيطه تقريبا » [٣٠] .

إن العوالم الممكنة فى الخطاب الأدبى تقتضى بالضرورة حدوث ما يمكن تسميته بالفجوات فى النص ، تلك الفجوات التى يكون على القارئ (المتلقى) أن يملأها هو من عنده ، إلا أن نوعية هذه الفجوات تختلف فى النص النثرى عنها فى النص الشعرى ، ويمكن تمثيلها على النحو التالى :



وهو ما يتضح معه أن الخطاب الأدبى - بشكل عام - يتضمن فجوات يحدثها البناء التركيبى للجمل الأدبية فى تعالق دلالاتها ، وذلك من مثل : حذف بعض مكونات الجملة -

حذف جمل من سياق الخطاب - الانحرافات الدلالية والمجاز - الاستعارة - الكناية . . . إلخ مما له علاقة بإحداث تغريب سمعى أو انحراف دلالى ، أو على أقل تقدير إحداث كسر لحالة توقع المستمع ، ولتوضيح ذلك يمكن سوق الأمثلة التالية لتوضيح حالات الفجوات :

* استيقظت من نومى متأخرا . . . تحسست شعر لحيتى . . . وعندما وقفت أمامى فى الجامعة ، مسحت بإصبعها الرقيقة على الجرح الذى أحدثته شفرة الحلاقة الرديئة . . طوال اليوم كانت تحدث لى أشياء ليست جميلة ، ولكنى كنت مستمتعا بلمسة أصابعها .

فالنص هنا أحدث جملة من الفجوات ، يمكن رصدها من خلال حذف بعض الجمل من بنية السرد ، كالحذف الذى تم بين الاستيقاظ من النوم والوقوف فى الجامعة ، ثم بين مسحة يدها والوقت الذى انقضى بعد ذلك . إلا أن هذه الفجوات وقعت فى إطار الممكن .

* أما فى المثال التالى ، فهو قول مالك بن الريب :

تذكرت من يبكى على فلم أجد
سوى السيف والرمح الردينى باكيا
وأشقر محزون يجر عنانه
إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

فالنص يزخر بالفجوات التى يمكن رصدها من خلال :

١- بكاء السيف والرمح . انحراف دلالى .

٢- أشقر محزون . كناية .

٣- لم يترك له الموت . استعارة .

٤- السيف والرمح باكيا . استعارة / تغريب سمعى .

٥- يترك له الموت . تغريب دلالى .

٦- تذكرت من يبكى فلم

أجد سوى السيف والرمح . كسر فى حالة التوقع .

٧- باكيا . حذف المتعلق (باكيا علىَّ) .

٨- ساقيا . حذف المتعلق (يسقيه) .

٩- وأخيرا يأتى حذف جمل من سياق الخطاب ، إذ بين حالة التذكر (والمختصة بالماضى) ، وحالة تصوره لما سيحدث (وهى مختصة بالمستقبل) يوجد كثير مما هو محذوف ،مثل : لا أهلى ، ولا أصدقائى ، ولا أحد سيبكى ، ولا أحد سيهتم بشئونى ، ولا بمتعلقاتى ، ولا حتى بسقيا حصانى .

وهنا يأتى دور المتلقى لملئ هذه الفجوات أولا ، ثم الانتقال ثانيا إلى حالة إيجاد العوالم الممكنة تخيليا .

إن هذين المثالين يوضحان - نسبيا - الرسم التوضيحى السابق عليها ، وهو ما يمكن صياغته فى دلائل على النحو التالى :

١ - فى حالة النص النثرى ، قصة كان أم رواية ، أم نثر فنى موقع ، فإن الفجوات تبدأ من الدالة (صفر) ، وتتحرك فى تصاعد حتى تصل إلى الدالة (٥٠) ، ولكنها لا تتجاوز هذه الدرجة .

٢ - أما فى حالة النص الشعرى ، فإن بداية الفجوات تكون هى الدالة (٥٠) ، ثم تستمر فى التصاعد حتى تصل إلى الدالة (١٠٠) وهى منتهى الدلالة أو التدلال ، وذلك مهما حاول الشعر أن يماثل الواقع (المحاكاة) ، وبتعبير آخر : مهما حاول الشعر أن يكون محاكاة صادقة للواقع ، إلا أنه لا يستطيع أن ينحدر عن الدرجة (٥٠) ، وهو ما يعيد فى أذهاننا المقولات النقدية التراثية التى لمست بقوة هذا التصور، والمتمثلة فى مقولات التخييل عند حازم القرطاجنى ، وعند غيره ممن رأوا فى الشعر انحرافا عن مستوى الخطاب العادى ، وهو ما أنتج مقولة : أجمل الشعر أكذبه، أى إحداثا للفجوات ، أى أقربه إلى إقامة العوالم الممكنة بتعبيرنا المعاصر .

وما سبق يمكن صياغته فى مبدأ على النحو التالى :

لا يمكن لعلاقة لغوية - حتى غير مرتبة زمنيا - أن تمثل قصيدة دون أن يكون فيها بشكل أو بآخر غياب المرجع .

إن هيمنة غياب المرجع يمكن أن تقاس نسبة إلى لغة الاستعمال ، أى إلى اللغة العادية التى تمتلك مرجعيتها الحقيقية ، ويرى عبد الله راجح أن "الانزياح [غياب المرجع

عندنا] لا يكتفى بأن يكون انزياحا بالقياس إلى اللغة فقط ، وإنما يجنح إلى احتواء أنماط أخرى من الانزياح داخل ساقاته وتتالياته اللفظية » (٣١) .

وهو ما يجعلنا نسترجع سوسيور فى تفريقه بين العلاقات التجاورية السنتجماتيكية (التوزيع) ، والعلاقات الإيحائية (الاختيار) ، حيث يفرق سوسيور بينهما قائلا : « إن العلاقات السنتجماتيكية علاقات حاضرة تعتمد على عنصرين أو أكثر ، يقعان فى سلسة حقيقة أفعاله ، أما العلاقات الإيحائية فهى تربط بين العناصر بصورة غيابية ، سلسلة ممكنة تعتمد على الذاكرة » (٣٢) .

وهو ما يميل إليه الخطاب الشعرى ، حيث يعمد - أو يجب أن يعمد ليكون شعرا - إلى إحداث غياب المرجع على المستويين التركيبى السياقى ، والإيحائى الاستبدالى .

إن السمات تعنى أن العمل الشعرى ينتمى إلى ما يسمى فى المنطق بنظرية العوالم الممكنة ، أى لا يدل على العالم بعينه ، وإن دل على عالَم (غير معرف بأل) ، أى أنه غير موجود ، ولكن توجده الكلمات، أى أنه عالم خيالى ، وإن كان فيها رموز واقعية ، إلا أن لغتها تبعدها عن وسيلتها الإبلاغية الوظيفية، إلى أن يصبح لها مكونا جماليا مهيمنا ، ومثاله ما سبق من نصوص، وإن كانت تنتمى - فى غالبيتها - إلى الشعر التفعيلى ، إلا أن

العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع مما يحيلها إلى العوالم الممكنة يتوفر وبكثرة فى كل تجليات الشعر قديمه وحديثه ، فعندما مدح البوصيرى فى بردته للرسول صلى الله عليه وسلم ، بأنه قمر ، فهل هو قمر حقا ؟! هل وضعه الشاعر هنا فى عالم ممكن ؟ أم أنه انتقل به إلى عالم غير موجود ولكن أوجدته الكلمات (العالم الممكن)؟ .

وعندما خاطب عنترة بن شداد ، عبلة ، قائلا :

ولقد ذكرتُك والرماحُ نواهِلٌ
مِنّى وبِيضُ الهندِ تَقْطِرُ من دَمِى
فودَدْتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها
لمعتْ كبارقِ ثَغْرِكِ المتبَسّم

فهل كان عنترة هنا يتكلم عن عالم واقعى ، أم أنه كان يتكلم عن عالم ممكن ، وذلك على الرغم من استناده إلى واقع (المعركة / الحرب / الرماح / الدماء / الثغر المتبسم / وجود عبلة / وجود الشاعر) .

ويقاس على ذلك كل الشعر فى منحاه هذا المنحى ، والذى لا يخلو منه خطاب شعرى على اختلاف بنيته ، وهنا يمكن القول :

إن أى عمل فنى تتواجد فيه عناصر نوع نووى شعرى ، فيعنى أن هذا العمل يحمل إمكانية تحققه على المستوى النظرى

كعمل شعرى ، وأن غياب أحد عناصر هذا النوع النووى الشعرى من عمل ما يعنى غياب إمكانية انتماء هذا العمل للفن الشعرى .
وما يحدد اختلاف الأنواع النووية المختلفة عن بعضها البعض سمات هذه العلاقات اللغوية ، على أن تكون هذه السمات الأكثر عمومية وتجريدية فى كل تجليات النوع المقصود على مر الأزمنة والأمكنة ومع اختلاف الثقافات ، وهو ما يكون المحدد الثانى للنوع النووى .

٢-٢- سمات :

وبناء على ما سبق فإن المحدد الثانى للمكون النووى الشعرى ، هو السمات ، ونعنى بها السمة أو أكثر ، الراسخة فى كل وجود شعرى ، وذلك بعد وجود وسيطها المتجانس (علاقة لغوية يهمين عليها غياب المرجع) ، تلك السمة أو - أو أكثر - التى ينتفى بغيابها وجود العمل كهوية فنية وسمات أصيلة تميزه عن غيره من أعمال .

إذن فمفهوم الوسيط المتجانس H. M. لا يفصل فصلا تاما بين النوع وغيره من الأنواع ، وإن كان يحدد الحقل أو الفئة (الأعمال الأدبية الشعرية والتى تقترب من الشعر) ، فهو مثلا يخرج المعجم من دائرة الأدبية والشعرية ، ذلك لأنه ليس علاقة لغوية فى ذاتها، ولكنه فى الوقت نفسه "يدخل أنواعا أخرى مثل القصة التى يتحقق فيها غياب المرجع ، والرواية ، والنثر الفنى ،

ومن ثم فإن الوسيط المتجانس .H. M لا يحدد النوع عن غيره »[٣٣] ، فما الذى يحدد إذا ؟!!

إن المحدد لهذه العلاقة اللغوية هو السمات (سمات الوسيط المتجانس فى نص ما أو خطاب ما) ، فالسمات هى التى تحدد فصل النوع الأدبى عن نوع آخر، حتى ولو اشتركت هذه السمات **فى الوسيط** ذاته ، وبما أننا نحاول تحديد النوع الأدبى الشعرى ، ونفصله عن غيره من الأنواع ، فإن السؤال يكون:

ما السمات التى يمكن أن تلتصق بعمل شعرى لتحدده عن غيره ؟

وسنبدأ بتحديد كل السمات التى تلتصق بالعمل الشعرى ، أو يمكن أن تلتصق به ، منذ القصيدة فى شكلها العمودى ، وحتى آخر تحولات الشعر ، وهذا بعد أن فصلنا بين الماهية والسمات ، أو بين النواة (الوسيط المتجانس .H. M ، وهو العلاقة اللغوية التى يهمين عليها غياب المرجع) ، والسمات (التى يمكن أن تختلط فى نظر النقد على أنها مكونات بنية الشعر) ، وهذه السمات تنقسم إلى قسمين :

القسم الأول : **حضور بالحضور** : أى السمات الحاضرة فى وعى النقد، والتى يتعامل معها على أنها سمات قارة مميزة للشعر عن سواه من الأنواع .

القسم الثانى : **حضور بالغياب** : أى تلك السمات الغائبة

عن وعى النقد ، والتى لم يتعامل معها النقد ، على أنها مكونات شعرية ، وإن كان قد تم بحثها نسبيا فى النثر .

٢-٢-١- سمات الحضور بالحضور : ، وهى :

١ - الوزن .
٢ - القافية .
٣ - الإيقاع .
٤- الصور البلاغية .
٥ - الوجدان أو العاطفة .
٦- الانحراف الدلالى .
٧ - الشكل الطباعى .

وبعد تحديد هذه السمات ، سنبدأ بممارسة لعبة الاستبعاد ، لتحديد السمات التى لا يمكن استبعادها ، وما لا يمكن استبعاده ، فهو السمات القارة، التى ينتفى بغيابها وجود العمل كهوية فنية ، وسمات أصيلة تميزه عن غيره من أعمال - كما سبق - .

٢-٢-١-١- الوزن :

مر بنا فى الفصل الثانى حديث طال عن الوزن والأوزان بمفهومها الخليلى، وتبين منها مدى ما لحقها من خلخلة عبر العصور الأدبية ، وما دار حولها من تساؤلات عن المهمل والمستعمل ، والشواهد العروضية التى وصلت أحيانا لحد العدم

بالنسبة لبعض الأوزان الخليلية ، إلا أنه يمكن الحكم بأن الأوزان بمفهومها الخليلى ، لا تمثل سمة قارة من سمات النوع النووى الشعرى ، وذلك لأسباب عديدة - إضافة لما سبق - منها :

أ- أنها تحققت فى أعمال مكتوبة - قديما وحديثا - ولكن هذه الأعمال لا يمكن تسميتها شعرا ، ومن أمثلة ذلك :

* ألفية ابن مالك فى النحو ، فعلى الرغم من تحقق مفهوم الوزن فيها والقافية ، إلا أنها لا تعد من باب الشعر .

* كتب الطب ، والفلك ، والفقه ، والصوم ، والمنظومة شعرا فى العصر العباسى وما تلاه ، على الرغم من تحقق مفهوم الوزن والقافية فيها ، إلا أنها لا تعد من باب الشعر.

* لو أن صديقا حكى حكاية عن شجار له مع زوجته ، فكُتبت هذه الحكاية نثرا - بنفس الطريقة التى حكيت بها - فقد تحققت فيها علاقة لغوية .

ونفس الحكاية لو كُتبت فى قالب شعرى ، بنفس الطريقة التى حكيت بها ، ولكن موقعة فى قالب إخبارى بلاغى ، فهل يمكن حينئذ أن تسمى شعرا ؟!!

بالطبع لا يمكن ذلك ، لأنها - هنا - لم تتحقق فيها العلاقة اللغوية ، إذا إنها أصبحت تعتمد على السرد المهتم بالتراتب الزمنى بهدف مجرد الإخبار والحدث .

ب - مزجت القصيدة التفعيلية بين بحور وأوزان لا تمتزج ، ومزجت كذلك بين تفاعيل من بحور متباعدة ، وشتتت تفاعيل ، ولم يهدم ذلك من مفهوم الشعر فى القصيدة (٣٤) ، إذا فالوزن ليس سمة قارة من سمات النوع الشعرى ، لأنه لم يثبت عبر العصور الأدبية المختلفة .

٢-٢-١-٢- القافية :

لن يطول بنا البحث فى القافية لمعرفة ما إذا كانت سمة قارة فى الشعر ، أم يمكن انتفاؤها ، وذلك لأن التاريخ الأدبى أثبت أنها سمة غير قارة ، بدليل التحولات التى لحقت بالشعر العربى منذ بنية القافية فى القصيدة الجاهلية وما تلاها من عصور ، ومن رصد للقافية وعيوبها ، إلى التنوع الذى لحق بها فى الموشحات والمسمطات والمخمسات ، وغيره ، إلى الشعر المرسل ، إلى خلخلتها تماما إما بتشتيتها أو بحذفها فى الشعر التفعيلى ، ومن ثم يأتى التقرير سريعا بأن القافية ليست سمة قارة فى النوع النووى الشعرى .

٢-٢-١-٣- الإيقاع :

وقد توصلنا فيما سبق (٣٥) ، أن الإيقاع خاصية جوهرية فى الحياة بمظاهرها المختلفة ، وأنه تنظيم زمنى كامن وراء كل حركة ، وأنه فى الشعر ليس مادة وإنما هو شعور تجسمه المادة ،

أى أنه هو القالب للحركة اللفظية والصوتية ، والأهم من ذلك كله ، أنه ليس مرادفا للوزن ، فليس كل إيقاع تفعيلة ، لأن الوزن هو كَمُّ التفاعيل ، وعلى هذا الأساس يكون الإيقاع فى الشعر هو تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات محددة النسب ، وتتجسد قيمته داخل الخطاب الشعرى فى أن توظيف هذه المادة الصوتية فى الكلام ، يجعله يظهر فى شكل ترددات صوتية فى السياق على مسافات متساوية نسبيا ، مما يحدث انسجاما وهارمونية فى النص الشعرى .

والإيقاع ببنيته من صوامت وصوائت ونبر وتنغيم ومدى زمنى ، يتوفر فى النص الشعرى كما يتوفر فى النص النثرى ، وإن كان بقلة [٣٦] .

ومن ثم فلا يمكن اعتبار الإيقاع بمفهومه المقابل للوزن والقافية سمة قارة من سمات العمل الشعرى .

٢-٢-١-٤- الصور البلاغية ، والمجاز والتخييل :

الصور البلاغية هى العلاقات الجمالية الناتجة من تجاور الألفاظ وتعالقها ، من تصوير ومعان لغوية ، إلى تقابلات وتضادات ، وهو ما يكوّن فى إجماله عناصر البلاغة ، وقد هيمنت البلاغة على الشعرية منذ أرسطو ، إلا أن مرحلة تبادل التأثير بين البلاغة والشعرية قد انتهت مع الرومانسية ، وجمالياتها القائمة على العبقرية ، التى كانت ترفض فكرة الأثر المعتمدَة عند

بلاغيى الانفعالات ، وترفض كذلك فكرة الصنعة فى مجال الأسلوب ، وقد اكتسبت البلاغة طبيعة نسقية ، ومع أن هذا النسق تعرض لتغيرات متوالية إلا أن وظيفته الأولى بقيت مع ذلك واحدة ، وهى إنتاج نصوص حسب قواعد فن معين ، أما البلاغة العلمية الحديثة فى ارتباطها بأساليب النقد المعاصر من بنيوية وأسلوبية وخلافه ، فإن هدفها ليس إنتاج نصوص بل تحليلها ، وكما يرى هنريش بليث ، فإن : « كل نص هو بشكل ما « بلاغة » أى أنه يمتلك وظيفة تأثيرية ، وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثل منهجا للفهم النصى مرجعه التأثير » [٣٧] . ذلك أن البلاغة الكلاسيكية كانت تصدر عن تصور معيارى ينحى إلى وضع معيار عام حاكم لإنتاج النصوص ، أما البلاغة العلمية الحديثة ، نظرا لارتباطها بالأسلوبية [٣٨] ، فإنها تتمسك بوصف النصوص لا بإنتاجها ، ولذلك فهى لا تستطيع أن تقتصر لا على نسق المقاصد ولا على الطبيعة المعيارية الكامنة فى نسبة مقصد ما لجزء من النص ، بل تعتبر آثار النصوص كظواهر من ظواهر التلقى الهرمنيوطيكى (التأويلى) .

وهذا التأويل النصى يخضع لوجهة النظر الخاصة لشارح النص الشعرى ، ومن المسلم به هنا أن وجهة النظر - تلك - محددة هى الأخرى بالظروف التاريخية ، أى أنها مرتبطة بالأحكام المسبقة والمقدمات الخاصة .

وفى إطار الخصائص والوظيفة ينطلق د . محمد حسن عبد

الله لوضع تعريف للصورة ، ويحدد لها عناصر أو قيما أساسية ينبغى أن تتوفر فى الصورة الشعرية الناجحة فى أية لغة ، يقول : « إن مخاطبة الحواس والتمرد على الدلالة الحرفية ، واكتشاف علاقة ، وتحرك الخيال بين قطبين ، وإدماج الحسى بالمجرد فى شكل أو بناء موحد تملأ فيه الثغرة بين القطبين تمثل أهم ما ينبغى أن يتحقق فى الصورة الشعرية » (٣٩) .

وعن دلائليات الصورة فى الشعر يقول د . يوسف نوفل : « وتولد الصورة علاقات لغوية فى الكلمات ، بل فى الكلمة ذاتها ، والكلمة فى علاقاتها بغيرها بما يتيحه الاستخدام المجازى من دلالات متنوعة فى علاقات خصبة بين الدال والمدلول ، وهكذا توجد الصورة الشعرية التى هى جوهر اللغة الشعرية » (٤٠) .

وقد مر مفهوم الصورة فى الشعر بتطورات متتالية ، من النظر إليها كسمة تزيينية زخرفية ، إلى النظر إليها كشارحة تعليلية ، واختلف مفهومها باختلاف النظر إلى مصادر إنتاجها (٤١) ، إلا أنها كان ينظر إليها دائما باعتبارها نسقا من أنساق الانحراف الدلالى ، أو التمثيل المرسوم الناتج عن نقل رؤية من عالم إلى عالم ، من عالم المرئى إلى عالم المشاهَدِ الشعرى ، والصور البلاغية بدلالاتها الذهنية والمجازية ، أو بوصفها أنماطا تجسِّد رؤية أو حقيقة حدسية (٤٢) ، جميعها لا تعد سمة قارة من

سمات العمل الشعرى ، إذ إنها تتوفر فى العمل الشعرى كما تتوفر فى العمل النثرى ، وبخاصة النثر الفنى والنثر الموقع .

٢-٢-١-٥- الانحرافات الدلالة :

والتى تسمى أحيانا بالانزياح ، وما يمكن أن يدخل معها من باب الضرورة الشعرية ، والذى يتمحور حول الانحراف بهدف إحداث تغريب سمعى ، وكسر لألفة البيت الشعرى ، وتتمثل الانحرافات الدلالية فى الخروج على المألوف بالتقديم والتأخير ، والإيجاز والإطناب ، وهى فى مجملها تمثل خروجا عن إطار الخط المألوف (الخط المحورى) الممثل للاستخدام العادى للغة ، إذ إنها خرق ووعى فارق تكمن فيه روح البلاغة بالإحساس بهذا الوعى الفارق بين اللغة الواقعية المماثلة فى الشعر ، واللغة الممكنة التى كان من المحتمل أن تستخدم بشكل شائع وبسيط ، وهو ما بحثته الأسلوبية فى تقاطع خط المجاوزة مع الخط المحورى ، والمجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء ، إلا أنها تمثل فى الشعر الحد الأقصى ، على حين فى النثر الحد الأدنى ، والفرق بينهما يكمن فى معدل التردُّد « فلا يمكن أن تكون القصيدة شعرية مائة فى المائة » (٤٣) .

وهو ما يؤكد أن المجاوزة فى النثر الأدبى ليست منعدمة ، ولكنها تتجه نحو الصفر ، على نحو ما مثله « جان كوين » على النحو التالى :

قطب نثرى المجاوزة قطب شعرى

صفر

لغة علمية قصيدة

وقد فعّلت الأسلوبية من دور الانحراف الدلالى فى بناء النص ، إلى الدرجة التى عرفت فيها الصورة البلاغية على أنها الوحدة اللسانية التى تشكل انحرافا دلاليا ، وعلى هذا الأساس يكون فن العبارة نسقا من الانحرافات الدلالية اللسانية ، وهناك ثلاثة أنواع من الانحرافات ، وهى :

١ - الانحراف فى التركيب : أى الانحراف فى العلاقة بين الدوال .

٢ - الانحراف فى التداول : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والمرسل والمتلقى .

٣ - الانحراف فى الدلالة : أى الانحراف فى العلاقة بين الدليل والواقع[٤٤] .

وهذه الانحرافات الدلالية جميعها لا يمكن اعتبار الانحرافات الدلالية سمة قارة من سمات النوع النووى الشعرى ، لتوفرها فى الشعر والنثر على حد سواء ، وإن افترقت بينهما الدرجة من حيث الميل أو البعد عن الصفر ، أو اختلفت النظرة إليها من حيث التركيب والتداول والدلالة ، ذلك أن الانحراف الدلالى اللسانى (بمفهوم الألسنية) جزء من الاستعمال ، ومن النحو التواصلى المعتمَد .

٢-٢-١- ٦- الوجدان أو العاطفة :

وهى الأحاسيس الكامنة فى النص ، والتى تخرج فى شكل دفقة شعورية ما ، فلا يمكن أن تعد من السمات القارة ، إذ أن الإحساس سمة من سمات الأدبية بعامة ، ولا تختص به الشعرية دون النثرية اللهم إلا من حيث درجة الكثرة أو القلة ، ومن ثم فلا يعتبر الوجدان أو العاطفة من السمات القارة فى النوع النووى الشعرى .

٢-٢-١-٧- الشكل الطباعى :

وهو العلاقات غير اللفظية فى النص ، والتى أصبحت تعتمد طرائق جديدة فى التعبير ، وتنويعات شكلية تفرض على المتلقى أنواعا خاصة من القراءة ، والشكل الطباعى فى مجمله هو الهيئة والملامح والشكل الخارجى بتعبير الكلاسيكية ، وهو تشكل للغة وتجلياتها المختلفة ، وكيفية عرضها ، وعلاقتها بشكل الصفحة ، وإن كانت الدراسات الأسلوبية قد عالجت الشكل الطباعى تحت مفهوم الصور النصية (الميتانص) باعتبارها صورا بلاغية أو مستوى لسانيا ينتمى إلى الدراسة النظرية للبنيات السردية ، حيث نظرت إليها من جهة التقسيم المقطعى ، وتكرار المقاطع ، والمساحات البيضاء (الفراغ الطباعى) التى يتركها المؤلف متعمدا ، لتبليغ رسالة ما ، أو إحالة إلى دال معين (٤٥) .

وهذا التشكيل الطباعى كان قديما يمكن تبيانه فى الشعر عن

النثر ، من حيث شكل البيت الشعرى ، ومن ثم كان يمكن اعتماده سمة قارة فارقة ، إلا أنه عبر تطور العصور الأدبية لم يعد كذلك ، فقد اختلفت القصيدة من الشكل العمودى للبيت ذى الشطرين ، إلى شكل المربعات (الرباعيات) والمخمسات والموشحات ، والسطر الشعرى ، وخلافه ، مما جعله سمة غير قارة فى النوع النووى الشعرى .

٢-٢-٢- سمات النوع النووى - حضور بالغياب :

فقد تحدثنا عن سمات النوع الشعرى ، والتى تعامل معها النقد على أنها تمثل بنية العمل الشعرى ، إذ ظل لقرون طويلة - مثلا - يتقوم الشعر بالوزن والقافية واللفظ والمعنى ، وقد مر بنا أن هذه السمات ليست قارة ، وليست متواجدة فى النوع الشعرى وحده ، وإنما هى تتدخل مع سواه من أنواع ، ومن لا يتدخل فقد سقط من بنية الشعر عبر مراحله التاريخية - القافية مثلا - ، وهو ما يمكن معه القول بأن هذه السمات ليست مكونات بنية ، وإنما هى مكونات جمالية اكتسبت وجودها من ذات المتلقى ، واستقرت نتيجة للاعتقاد التأويلى السائد لها على أنها بنية .

ولكن حتى الآن لم نتوصل بعد إلى سمة قارة تصمد لإمكانية عدم تدخلها مع أنواع أخرى غير الشعر ، أى تحقق الخصوصية الشعرية التى إذا انتفت من العمل الشعرى غاب مفهوم الشعر ، ومن ثم لم يكن أمامنا سوى البحث فى سمات

أطلقنا عليها حضور الغياب ، ونعنى بها السمات الحاضرة فى العمل الشعرى ، والتى غيبها النقد من اعتبارها بنية ، وتعامل معها على أنها مكون جمالى غير قار ، وهذه السمات هى :

٢-٢-٢-١- البناء الزمنى .

يتعامل الوعى النقدى مع البناء الزمنى فى الشعر على أنه مكون جمالى دخيل ، ليس من بنية الشعر ، وهذا لا خلاف عليه ، فلم يتطرق البحث فى أبعاد هذا الزمن وتشكلاته سوى من جهة الجماليات التى يمكن أن يضفيها على النص الشعرى ، وسنحاول البحث فى هذه الأطروحة فى البناء الزمنى ، لا من جهة الكشف عن جمالياته باعتباره مكونا جماليا ، وإنما من جهة الكشف عن مكونات بنيته داخل الخطاب الشعرى .

وعلى الرغم من حداثة البحث فى الزمن ومصطلحاته بعامة فى السنوات الأخيرة ، إلا أن مشكلات الزمن والإحساس بها إبداعيا قديمة الوجود فى تجليات الأدب ، فالإنسان بطبعه مفطور على حاستى الذاكرة والتوقع ، إذ أنه ينظم حياته داخل شبكة نسيجها الماضى والحاضر والمستقبل ، ويرجع هذا الحس الزمانى إلى أقدم حالات الوجود الإنسانى ، ويتضح هذا الإحساس فى كل الممارسات اليومية والطقوسية من تأمين لحاضره ، إلى اهتمام بمستقبله ، بل ويتضح فى بناء لغته التى تتضمن صيغا زمنية تمثل محورية هذه اللغة ، ولا خلاف على

أننا نحيا فى وجود زمانى نتأثر به ونتصارع من أجل اختزاله ، ونفكر فيه ، أو كما قال برجسون : « كان تحليل الزمن هو الذى قلب أفكارى رأسا على عقب » ، فقد اكتشف برجسون أن تصور الزمن الفيزيائى يهدم ما حسبه أنه أكثر صفات الزمن جوهرية فى الخبرة وعلاقة هذه الصفات بالإنسان ، إن هذا المفهوم للزمن كما نخبره ونحياه يدخل فى كل أشكال وأنواع وجودنا الإنسانى ؛ فالزمن هَمٌّ إنسانى مشترك بين جميع بنى البشر ، يتدخل فى تحديد الفكر ، وتحديد الهوية الثقافية ، ، والتخيلات ، والنظرات العلمية ، وهو يتدخل - أيضا - بمشكلاته فى كل وسائط وأشكال وموضوعات الفنون الزمنية ، إذ لا نص من نصوص الأدب يمكن أن يكتب خارج حدود الزمن ، ولا نص يمكن أن يكون مفرغا تفريغا تاما من الزمن ، لا الرواية ولا القصة ولا المسرحية ، ولا حتى الشعر ، يقول أ . أ . مندلاو : « الاهتمام بالزمن يتبدى فى كل فن ، فى إيقاعات الجاز القلقة بسبب سرعة توائبها وتوقفها ، وفى تحرير النبرة من تركيب المقطع فى الموسيقى الحديثة ، وهو حاضر فى بحث الشعراء عن إيقاعات أكثر حرية من الأنماط المقفلة نسبيا للأوزان » [٤٦] .

والأثر الأدبى يعالج نواحى الزمن التى تعتبر ذات مغزى فى حياة الإنسان ، مثل : النسبية الذاتية ، والتداخل

الدينامى المطرد للأحداث فى الذاكرة ، والأبدية ، والاستمرار ، والديمومة أوالسيلان المستمر أو الصيرورة وتعبير علماء الزمن بأنه يشبه « مجرى النهر » ، والموت والمعرفة المسبقة به وما يستتبع ذلك من الإحساس بالزوال ، والحاضر والمستقبل ، والإنجاز الحضارى الإنسانى كالتكنولوجيا التى وسعت من بعد المكان الفيزيقى على حساب الزمن ، مما أدى لتقلص البعد العقلى للمكان إلى لحظة الحاضر كثيرة التجزئة ، وهذه المكونات جميعها لا تجد لها موقعا للنظر إليها فى بناء نظام الزمن الطبيعى ومعالجاته التى تهتم برصده من خلال أدوات القياس ، وإنما يختص بها الأدب وفنونه .

وقد ميز « لسنغ » [٤٧] بين نوعن من الفنون :

أولهما : الفنون المكانية ، وهى التى تقوم على التواجد فى المكان من رسم ونحت وخلافه .

ثانيهما : الفنون الزمانية ، وهى التى تقوم على التعاقب فى الزمان ، أو هى التى تمثل الأفعال الناشئة فى تتابعات ، مثل الأدب والشعر .

ومعنى ذلك أن الفن الزمنى (كالشعر والقصة) هو الفن الذى يتطلب فترة من الزمن يقوم خلالها ، ويتحدد هذا الزمن ، ويكشف عن اتجاهه ، عن طريق صيغ الأفعال فى بنيتها

المنفصلة من جهة ، وفى تعالقها مع ما قبلها ، وما بعدها من جهة أخرى ، وإن كان هذا لا يمكن الكشف عنها بسهولة ، ففى الأدب - بعامة - لا يكون الأديب ملزما بتقديم سلسلة من الأفعال أو التجارب المتعاقبة ، ويتضح ذلك فى الرواية ، يقول « مندولاو » عن الرواية : « وإن كانت كل وحدة سواء أكانت فعلا أو فقرة ، فإنها يجب أن تفى بأعراف معينة للتتابع ، لا بالنسبة للكلمات فى العلاقات النحوية والسياقية بين الكلمة والأخرى وحسب ، بل أيضا بالنسبة لسير الأحداث والمشاعر والأفكار ضمن حدود تلك الوحدة مهما تكن صغيرة » [٤٨] .

فهل ينطبق ذلك التتابع والتراتب الزمنى فى بنية النص الشعرى بنفس التتابع والتراتب الذى يجرى عليهما فى القصة أو الرواية أو المسرحية ؟

التراتب والسببية :

إن الفنون الزمنية لها عواملها الزمنية التى تسير فى اتجاه وتراتب نسقى عمد إليه المؤلف ، وهو لا يمكن عكسه ، أى لايقبل قراءته بشكل معكوس ، وإنما يقرأ فقط فى الاتجاه الذى حدده الكاتب ← ، وهذا - إن صح - ينفى مبدئيا ما كان يقال عن الشعر الجاهلى بأن البيت فيه وحدة القصيدة ، وأنه يمكن إعادة ترتيب أبياتها ، أو إعادة تشكيلها ، لأن هذا لن يكون مستطاعا بسبب وعى الذات المبدعة (الشاعر الجاهلى) ،

وعمده إلى هذا التراتب ، وهذا النسق للبنية الزمنية داخل قصيدته .

إن سيلان الزمن - بتعبير علماء الزمن - ضمن الحاضر ، يحوى مسبقا بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التى تشير نحو « الماضى » و « المستقبل » الحاضر ، وكما يقول هانز ميرهوف : « إن الامتداد الزمنى الدائم عبر الحاضر يشتمل على عناصر من الذاكرة والتوقع ، وهذه العناصر فى تذكرها وتوقعها تأتلف فى تجربة الحاضر الخداع ، وهذا الامتداد ينقل إلينا بعض المفاهيم المبهمة عن « الماقبل » و « المابعد » ، « السابق » و« اللاحق » ، « الماضى » و « الحاضر » ، وهى ألفاظ تشير إلى ترتيب الزمن واتجاه مساره » (٤٩) .

والذاكرة والتوقع - بالمفهوم السابق - تشكلان أساسا أوليا فى الأدب للتمييز بين الأحداث التى تدعى « سابقة » أى الماضى ، والأحداث التى تدعى « لاحقة » أى المستقبل ، ولكن هذه التمييزات لا تكفى لترتيب موضوعى يصنف الزمن إلى ماضى ومستقبل ، ذلك لأنه توجد دائما فى الطبيعة والتاريخ سلسلة زمنية للأحداث ، تستقل عن خبراتنا الذاتية ، وهى تخالف - فى الأغلب الأعم - الذاكرة والتوقع الإنسانيين ، ولكن يكتسب الترتيب الزمنى صفة الموضوعية حين يتوافق مع ما يمكن تسميته بمبدأ السببية .

وقد أكد كانط على " ضرورة السببية للترتيب الموضوعى للأحداث فى الزمن » (٥٠) .

ولتوضيح مبدأ السببية يمكن ضرب المثال التالى :

إذا كانت (أ) علة (ب) فلا بد أن تكون (أ) أسبق من (ب) على الصعيد الموضوعى ، أى بغض النظر عن كيفية خبراتنا أو تذكرنا لسابق الأحداث ، فقط يمكن إقامة علاقة سببية بين الأحداث عن طريق التراتب بين العلة والمعلول « إن العلة والمعلول يحددان الترتيب التسلسلى الفريد للزمن ، ولو كان الأمر خلافا لذلك لما تسنى لنا إعطاء هذا التفسير التجريبى الموضوعى لمفاهيم «السابق» و«اللاحق» أو لتصورات الماضى والمستقبل » (٥١) .

ومبدأ السببية ليس قصرا على الترتيب الزمنى فى الأدب وحده ، وإنما هو يسود كذلك فى الطبيعة والجسم والعقل ، والذاكرة ذاتها لا تعكس فى علاقاتها ترتيبا تسلسليا مطردا ، وإنما تعكس ترتيبا ديناميكيا غير مطرد للأحداث ، ولكن يبقى مبدأ السببية هو الحاكم فى هذا الترتيب ، ويعتبر الترتيب فى نطاق نموذج الإنتاج النصى فن التنظيم الفعال للمواد (الحجج) فى مجموع الخطاب (النص) ، ذلك أن النص يخضع لنوعين من الترتيب أحدهما خارجى متسلسل الأحداث مثاله الدوريات والسير الذاتية وأعمال المؤرخين ، والنوع الآخر داخلى يكمن

فى بنية العمل ذاته ، وهو لا يبدأ بالضرورة مع حركة العمل (النص) الأولى ، وإنما قد يبدأ من وسط حركة العمل - وهو الغالب - ومثاله الأعمال الإبداعية .

ويمكن هنا النظر - من جهة ما - إلى الترتيب الداخلى فى البلاغة القديمة ، واهتمامها بوضع القواعد البنائية لمختلف أنماط التشكل الأدبى ، وبخاصة الخطابة والرسائل والمواعظ ، وشروط الترتيب بين المقدمة والوسط والحجج والخاتمة ، وكما يقول ميرهوف : « الترتيب الزمنى للموضوع تحدده العمليات العلية فى الطبيعة ، وترتيب الأحداث العلّى يتمثل فى العمليات التى تدعى لا معكوسة ، مثل إعادة البيض المخفوق إلى سابق عهده ، وهذه المعكوسية كما أشار كانط ، هى مقياس للاتجاه والترتيب » [٥٢] .

ومعنى ذلك أن الزمن يتحرك فى اتجاه واحد من السابق إلى اللاحق ، أى من الماضى إلى المستقبل ، وسهم الزمن فى الطبيعة يتحرك باتجاه العمليات اللامعكوسة .

وعود إلى بنية الزمن فى النص الأدبى ، فإننا نستطيع ملاحظة أن الكتابة العاطفية ، وبخاصة فى الشعر ، تنطوى على أكثر من مجرد تتابع « أفعال » تحدث سلسلة متتابعة من المؤثرات . فهناك قدر كبير من تواجد هذه الأفعال فى اللغة بعامة ، ولكن أين يكمن الفارق فى بناء الزمن داخل الخطاب الشعرى عن أى خطاب لغوى آخر ؟

إن الزمن فى الخطاب الشعرى ، إنما يكمن فى أن استخدام الكلمات فى الخطاب غير الشعرى يكون بما لا يثير كثيرا من التداعيات ، على العكس من الخطاب الشعرى ، الذى يعمد إلى الكلمات التى تحمل شحنات عديدة من تداعيات تستوجب تذكر ما مضى ، وتستوجب التحرك بالزمن إلى الماضى والحاضر والمستقبل ، دون تراتب لما يرد أولا فى هذه الصيغ الزمنية ، وما يرد آخرا ، وقليل من الكلمات التى يمكن استخدامها فى الشعر بمعناها المعجمى دون تحميل .

إن الزمن يتداخل مع النص الشعرى من كافة أبعاده ، الموضوع والشكل واللغة والإيقاع ، فالنص الشعرى لا بد له من موضوع ، وهذا الموضوع - مهما بدا مفككا - لا بد من أن يعالج أحداث ذات علاقة بالكون وما عليه من أحياء ، وهؤلاء الأحياء يخضعون للزمن ويفكرون فيه ، وهو بتعبير « آينشتاين » : كل فرد فى الحياة يحمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن .

ذلك أن المعنى الكامل للزمن قد تغير فى عصرنا الحالى نتيجة للتطورات المتلاحقة التى غدت تطرأ على مجتمعنا ، إذ أصبح الزمن سلعة « الوقت من ذهب » وأصبح الرمن يساوى الإنتاج والإنجاز ، إلى الدرجة التى أثرت على مفهوم الزمن ليس فقط على المفكر ، وإنما على بسطاء الناس الذين لا يعنيهم التوجهات الفكرية للمجتمع ، إذ أصبح كما يقول البعض : « لقد

أصبح المنطق الزمنى فى حياة الأفراد مصغرا فى عصرنا لدرجة تجرهم إلى أن يحيوا فى حاضر دائم » (٥٣) .

والنص الشعرى لا بد له من شكل ، وهذا الشكل لا بد له من زمن يستغرقه إنْ قراءة ، أو كتابة ، أو جملة أحداث .

والنص الشعرى لا بد له أن يستخدم اللغة ، واللغة فى ذاتها تتألف من وحدات متتالية تكوِّن شكلا خطيا للتعبير ، يتحرك متجها للأمام ، ويخضع لخصائص الزمن الثلاث - كما حددها آينشتاين - : الزوال ، والتتابع ، وعدم القابلة للعكس . ومن ثم فإن لغة الشعر مجبرة على أن تخضع لمفهوم الزمن .

والإيقاع - كمكون من مكونات الشعر - يخضع هو الآخر لمفهوم الزمن ، إذ هو يحمل فى تعريفه هذا الخضوع ، باعتباره الحركة فى زمان ثابت ، وعلى مسافات متساوية .

وحتى مفهوم الوزن والقافية - كسمات جمالية للنص الشعرى - تخضع هى الأخرى لمفهوم الزمن ، إذ فى فكرة التام والمجزوء والمشطور والمنهوك . . . .إلخ ، بل وفى فكرة الشطرتين المتقابلتين ، أو نظام التوشيح من مطالع وأقفال وأغصان ، أو نظام السطر الشعرى فى الشعر التفعيلى ، والذى يطول وقصر حسب الدفقة ، كل ذلك ينطوى على خضوع للزمن ، سواء على مستوى زمن حركة الإيقاع سرعة وبطئا ، أم على مستوى طول البيت أو السطر ، أم على مستوى بنية

الأفعال ، أم على مستوى الأصوات (الصوائت والصوامت) كإيقاع داخلى .

إن القصة والرواية كلتاهما تخلقان وَهْمَ الحياة الواقعية ، للتقريب بين الزمن الكرونولوجى والزمن القصصى ، حيث لا يخرج القص فى تطابقه مع الحياة عن : المستحيل ، أو الممكن ، أو المحتمل ، أو غير المحتمل ، ويتسم الزمن فى الأعمال القصصية بالتراتب والتسلسل (شىء يأتى بعد شىء آخر مترتب عليه ، مرتبط به **فى علاقة سبب ونتيجة ، أو علة ومعلول**) من حدث البداية إلى حدث النهاية ، ومع إمكانية التجاوز لأحداث ، إلا أن بنية الزمن - فى القص - تظل متراتبة متعاقبة بشكل ما ، إذ إنها تنظر إلى صورة الحياة وكأنها تتألف من سلسلة من الأفعال والوقائع المتساوقة والتى ينظمها تطبيق صارم لمبدأ السببية ، أى علاقة العلة بالمعلول فى تراتبها الزمنى ، فكل حدث يسلم إلى الآخر ، إلا أن لكل عمل قصصى نمطه الزمنى وقيم الزمن الخاصة به « إن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد حرجة التوازن »[٥٤] ، حيث يتطلب العمل القصصى من المتلقى أن ينتقل من حاضره الكرونولوجى إلى الماضى القصصى ، ونظرية النسبية ذاتها تبرهن على أن « الزمان نفسه نسبى ، وأنه لا وجود لتقدير الزمن الذى تقع فيه حادثة ما أكثر

تمييزا عن غيره من التقديرات ، وأنه باستثناء حالة « العلة والمعلول » لا وجود لترتيب صحيح للحوادث » [٥٥] ، وحالة العلة والمعلول - هذه - هى التى يقوم عليها الفن القصصى بعامة .

فإذا كان الزمن فى العمل القصصى والروائى يخضع لبناء محكم يتمثل فى الوعى الصارم بتراتبية الزمن ، وعلاقة العلة بالمعلول ، والسبب بالنتيجة ، فإن الشعر - **وهو من الفنون الزمانية أيضا - يختلف تماما ، إذ يهدم - تماما - مبدأ التراتبية الزمنية ، ويهدم بالتالى مبدأ السببية الصارم** ، ومن خلال التحليل لمئات النصوص الشعرية [٥٦] للكشف عن طبيعة بناء الزمن فى الشعر ، فقد تبين أن هناك غيابا للبناء الزمنى الذى يربط العلة بالمعلول ، ومن ثم يترتب على ذلك تنوع فى الدوال (وليس المدلولات) ، فإذا خلخلنا البناء الزمنى لقصيدة ما . . فأعدنا ترتيبه بربط العلة بالمعلول ، والسبب بالمسبب ، فهل يمكن أن توجد قصيدة عندئذ ؟ !

ومن هنا فإن التركيز فى الشعر يكون على الدال ، وليس على المدلول ، فالدال الواحد يعطى مدلولات مختلفة ، وهذا ما لا يحتمله البناء الروائى أو القصصى ، وذلك لأن الشخصية فى البناء القصصى لها سمات محددة ، ومرتبطة بزمان ، ومكان محددين ، أما فى الشعر فينتفى كل ذلك التحديد ، فعلى سبيل المثال ، الدال « الشمس » تتنوع مدلولاته :

فهو تارة بمعنى الخير .

وتارة بمعنى الفضيحة .

وتارة بمعنى الاحتجاب لشدة نورها .

وتارة بمعنى النور والدفء .

وتارة هى الغياب ، وما يترتب عليه .

فعلى الرغم من توحد الدال ، إلا أنه فى علاقته بالمدلول يبنى علاقات زمنية منفصلة ومتقطعة ، ويقبل المتلقى هذا التواطؤ .

فالقصيدة - على خلاف كل الفنون الزمانية الأخرى - تقبل تنوع الدال لمدلولات عدة ، وتنوع المدلول لدوال ، وتقبل تعدد عدة دوال للإشارة لمدلول واحد ، وبنفس الكفاءة النصية .

ولنضرب مثلا على ذلك ، المسرحيات الشعرية ، أليست شعرا تحقق فيه الوزن والقافية ، وتحقق فيه مفهوم الشعر كما هو متعارف عليه ؟ ! فلماذا إذا يصنف على أنه مسرحية شعرية وليس قصيدة ؟!! أليس ذلك بسبب بنائها الزمنى ، لأن القصيدة فيه لما وضعت فى بنية زمنية مترابطة ومتراتبة ، فيها سبب ومسبب ، وتربط بين العلة والمعلول ، تحولت إلى نوع آخر هو المسرحية ، وأصبحت تحتوى على قصة وارتباط وتراتب زمنى .

ونفس الشىء يقال عن ألفية ابن مالك التى تحققت فيها

مقومات الشعر - كما كان متعارف عليها آنذاك - ، إلا أنها لم تصنف على أنها قصيدة ، لأن القصيدة فيها اعتمدت على بنية الزمن المتراتبة ، وكذلك ما يقال فى نظم الفقه ، وكتب الصوم ، والحكايات التى كتبت شعرا .

فالقصيدة تعنى أنا مشير إلى شعر (بالنوع النووى) وليس شاعرية (توظيف الشعر فى نص) ، بمعنى أن الشعر ، فى الأمثلة السابقة ، وظيفة جمالية ، أى توظيف للشعر فى نوع أدبى ما ، على عكس الشعر كنوع نووى ، ووظيفة قائمة بذاتها .

إن الشاعر يفتت الزمن ليخالف النثر ، وذلك لأن النثر يعتمد - كما سبق - على الزمن المترابط - بطريقة ما - فى سبب ونتيجة (علة ومعلول) ، فالنثر له وظيفة إبلاغية ، بمعنى أنه يتطلب نوعا من الاقتصاد الدلالى ، مما يجعله يخضع لرغبة العقل الإنسانى فى وعيه بالزمان ،والذى يصنفه E. W. G. FIPS إلى :

أ - الوعى بزمان اليوم .

ب - إدراك فترات زمنية .

جـ - امتداد الوعى خلال الزمان فى الماضى والمستقبل عن طريق الذاكرة والتوقع ، « إن الزمان كائن عضوى فى جسم الإنسان » [٥٧] .

وهو ما يتطلب من النثر أن يقدم أحداثه فى شكل مترابط

زمنيا تتعالق فيه العلة بالمعلول ، وتتحدد فيه الدلالة بما لا يجعلها تخرج عن إطار العوالم الممكنة ، فلا يقبل فى النثر مثلا فى قصة أو رواية أن يصف البطل حبيبته بأنها نار مشتعلة فى السماء ، ويصدَّق منه هذا القول ، ويتقبله العقل على أنه بنية فى القص أو من نسيجه ، أما فى الشعر فعلى العكس من ذلك ، فحين يقول مجنون ليلى « قيس بن الملوح » :

« بتمدين » لاحَتْ نارُ ليلى وصُحْبَتِى
«بذات الغضى» نُزْجِى المَطِىّ النَّوَاجِيَا
فقالَ بَصِيرُ القَوْمِ أَلمْحتُ كَوْكَبًا
بَدَا فى سَوَادِ اللَّيلِ فَرْدًا يَمَانِيَا
فقُلْتُ له : بل نارُ ليلى توَقَّدَتْ
« بعليا » تسامَى ضوؤُها فبدَا لِيَا

فهنا يستقبل العقل هذه المعانى ، ويقبل هذه المبالغة ولا يرفضها ، ذلك لأنه يحيلها إلى مفهوم العوالم الممكنة فى الشعر ، وهو ما يقبل فى الشعر ولا يقبل فى النثر ، حيث يقطع الشاعر البناء الزمنى المتراتب- الذى يعتمد عليه القص - ليس من ناحية صيغ الأفعال ، ولكن من ناحية ترابطها الحكائى ، إذ يفتت الزمن ، ويفتت ما يترتب عليه من ربط العلة بالمعلول ، أو ربط السبب بالنتيجة .

وهو ما يمكن القول معه **بأن تفتيت البناء الزمنى فى الشعر**

مكون نووى للنوع الشعرى ، يفرقه عن غيره من الأنواع الأدبية ، وغير الأدبية .

وهو ما يمكن معه إعادة النظر إلى أحكامنا العامة عن الشعر العمودى - وبخاصة فى العصر الجاهلى - من حيث البناء الزمنى فيه على مستوى التفتيت ، إذ يمكن النظر إلى أن الشاعر الجاهلى كان واعيا بتفتيت بناء نصه الزمنى ، وليس كما يقال عنه ، أن البيت وحدة القصيدة ، بمعنى أن الترابط فى النص غير محكم ، حيث يمكن نقل بيت من مكانه فى النص إلى مكان آخر ، أو حذف أبيات من القصيدة ، وإن كان هذا ليس موضع بحثنا الآن .

ولكن يبقى السؤال :

هل كان الشاعر - منذ قديم تاريخ الشعر - واعيا بهذا التفتيت ؟

إن الإجابة عن هذا التساؤل قد تبدو مستحيلة ، إذ تبادر إلى الذهن أنا تتطلب مساءلة الشعراء أنفسهم منذ هذا العهد ، أو البحث فى تاريخهم النقدى ، ولكن المسألة - من وجهة نظرنا - أبسط من ذلك بكثير ، إذ إن الشعر عبر تاريخه الطويل لم يكن يوما ليُتعَلَّم ، بل كان يطلق دائما مفهوم القريحة الشعرية ، ويعنى بها مجموع ما اختزنته الذاكرة الشعرية للشاعر فى قريحته ، من قراءات تهضم وتعتمل بداخله لتنتج الشاعر ، أى أن الشاعر

يكتسب الوعى بصناعة الشعر من سابقيه ، وهو ما يمكن معه التقرير بأن معرفته بالمكون النووى « تفتيت الزمن » يكتسبه من خلال وعيه الشعرى ، فهو لا يتقصد عمل تكسير فى الزمن ، لأنه - باختصار - لا يعرف أن هذا مكونا نوويا ، وهو جهل لا يعاب عليه ، لأن إدراكه بالنسبة له لم يكن ليضيف إليه كثيرا ، فعلى سبيل المثال ، فإن المكون النووى للإنسان هو الروح ، وحتى الآن لا يعرف الإنسان ما الروح ، ولا كيف تكون ، ولا أين ، وهذا لا يضيره فى شىء ، ولا يفقده كينونته كإنسان .

وفى النهاية فإنه ينبغى التأكيد على أن خبرة الزمن كسيلان مستمر -بتعبير ياكبسون - لم يتم اكتشافها فجأة كاستبصار أدب جديد ، ولكنها - أصبحت فى عصرنا الحاضر - تتميز بأن هذه الخبرة قد تم تطويرها إلى أسلوب خاص عن وعى وقصد يختلفان عما كانت عليه من ذى قبل .

توصلنا إذا إلى أن السمات القارة التى صمدت معنا بعد ممارسة لعبة الاستبعاد ، هى تفتيت البناء الزمنى ، وهو ما يشكل السمة القارة التى تكون النوع النووى الشعرى إذا ما أضيفت إلى النواة ، ولكن تبقى هناك إشكالية أخرى ، تحتاج للنظر إليها حتى يكون هذا البناء مكتملا ، صالحا بالفعل للحكم به على النوع النووى الشعرى ، وهو ما سنناقشه .

٢-٢-٢-٢- الإيقاع النغمى .

إن تحقق علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع كنواة للنص الشعرى ، يضاف إليها سمة تفتيت البناء الزمنى وهدم مبدأ السببية ، لا يكفيان - من وجهة نظرنا - للحكم على عمل (نص / خطاب أدبى) بأنه شعر ، إذ إن الذائقة عدت من الشعر ما لم يتحقق فيه هذا المكون وتلك السمة مجتمعتان ، ومن ذلك - مثلا- قول ذى الرمة :

عشيـة مالـى حيلـة غيـر أننـى

بلقط الحصى والخط فى الترب مولعُ

أخـط وأمحـو الخـط ثـم أعيـده

بكفـى والغربـان فـى الـدار وُقَّـعُ

فإذا ما طبقنا مفهومنا (علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع + تفتيت البناء الزمنى) فإننا سنجد أن مفهومنا مخطئ لم يحدد شعرية النص ، لأنه سيحكم على هذه الأبيات بأنها ليست شعرا ، وهو ما سيتعارض - مبدئيا - مع الذائقة العربية فى تاريخها العريق ، ولكن السؤال حينئذ يكون :

لماذا حكم العرب على هذه الأبيات بأنها شعر ، على الرغم من عدم خضوعها للمفهوم الذى حددناه ؟

أهو نبرتها الموسيقية (التى أطلق عليها العرب الإيقاع بعد إدخال ابن سينا له) ؟ تلك النبرة التى تنتج من الوزن والقافية ،

كما حددها العرب ، ولكن إذا نظرنا - بشكل تطبيقى - إلى تحقق الإيقاع فى هذه الأبيات ، فإننا سنجد أن حركة الإيقاع ليست منتظمة تمام الانتظام ، ذلك أن التفعيلة فيها ليست على نمط واحد لإحداث النقرات فى زمان ثابت ، وهو ما يكشف عنه تحليل الأبيات عروضيا ، ورصد مواطن الإيقاع فيها ، إذ إن أبيات ذى الرمة من بحر الطويل والذى تفعيلته : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن ، والأبيات تقطيعها على النحو التالى :

فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولُ مفاعيلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

فإذا كان مفهوم الإيقاع هو التراتب الزمنى بنسب متفاوتة ومتقايسة فى زمان ثابت ، فإنه على مستوى البيت الأول نجد أن الإيقاع الكمى يتشكل من خلال النقرات (الوحدة المقطعية اللغوية هنا) على النحو التالى :

فعولُ ــــــــ فعولن فعولُن ــــــ فعولن

مفاعيلن ــــــ مفاعلن مفاعيلن ــــــ مفاعلن

وهو ما يتضح معه أن « فعولُ » المتحركة بالحذف جاءت مرة واحدة ، ثم تلتها « فعولُن » لتغير الحركة الإيقاعية مع الثانية والثالثة والرابعة .

أما « مفاعيلن » فكانت ١ ، ٣ متساويتان فى الحركة والزمان ، و ٢ ، ٤ متساويتان .

وفى البيت الثانى :

فعولُ ـــــــ فعولُ فعولُ ـــــــ فعولن

مفاعيلن ـــــــ مفاعلن مفاعيلن ـــــــ مفاعلن

فنجد أن « فعولُ » المتحركة تكررت ثلاث مرات متوالية ، ثم تغيرت فى الرابعة ، ومن ثم غيرت الحركة الإيقاعية عنها فى البيت الأول .

أما « مفاعيلن » فقد التزمت بالنسق والتراتب الزمنى لها فى البيت الأول .

وهو ما يمكن الخلوص منه إلى أن هناك اختلافا فى حركة الإيقاع بالنسبة لفعول بين البيت الأول والثانى ، على حين تتراتب مفاعيلن فى حركتها الإيقاعية ، وهو ما يشير إلى أن حركة الإيقاع لم تتساوق تماما وبشكل مطرد ، فلم تتساو عدد النقرات فى زمانها الثابت بين البيتين .

ولكن على الرغم من ذلك فإن ما أدخل البيتين السابقين فى حكم الشعرية - من وجهة نظر العرب - هو إيقاعية ما (الإيقاع الكمى لها) تحققت وإن لم تكن بنسبة مائة فى المائة . ولكنها على أية حال تحققت .

فإذا ما انتقلنا إلى البحث فى إيقاعية الشعر التفعيلى ، فإننا سنجد أن هذه الإيقاعية التى تحققها الأوزان ، قد انتهكت انتهاكا يصعب معه قياسها على نحو مطرد ، ورغم ذلك ، فإن الإيقاعية

لم تزل بعد معيارا حاكما على نص ما بأنه شعر ، وهنا يأتى السؤال :

هل يمكن أن نتحدث عن إيقاع ما على أنه سمة تفعيلية لا ترتبط بوزن ولا قافية ، ولا تفعيلة ، ولكنها ترتبط بانزياح يحسه المتلقى على المستوى الصوتى فى تركيب اللغة ؟

ولكن لكى نسمى هذا الإيقاع إيقاعا فلا بد من تراتب زمنى على وحدات متباعدة ، وبنسب متساوية - وهو مفهوم الإيقاع الأساسى - .

والإيقاع فى اللغة - كما سبق - نوعان :

١ - كمى خارجى ، يرتبط بالتفاعيل وينتج من الصوامت والصوائت ، وهو ما اعتمد عليه الخليل فى رصده للأوزان العربية ، وهى الأصوات والحروف التى تتكون منها الأسباب والأوتاد .

٢ - كيفى داخلى ، ينتج عن طريق النبر والتنغيم ، وهو ما يرتبط بآليات إنتاج اللغة فى المجتمع من حيث الثبات والتغير ، أى أنه يعود للتعارف اللغوى عند جماعة بعينها .

فالشاعر عندما يلقى قصيدة ما ، فإنه يعطى إحساسا نبريا ما من خلال إلقائه ، وهذا الإحساس النبرى قد يكون على مستوى الإلقاء سليما ، ولكنه على مستوى الكتابة مكسورا ، فلماذا ؟

إن فى هذا ما يشير إلى أن الإيقاع - على هذا الأساس -

ليس شيئا متعلقا فقط باللغة ، ولكنه يتعلق باتفاق ما بين متكلمى لغة بعينها عن النبر ، أى أنه يظهر فى الكلام لا فى اللغة ، فعند قراءة نص شعرى مترجم من لغة أخرى غير العربية ، فما الذى يعطى النص إيقاعيته حينذاك ؟

إن هذه الإيقاعية التى تنتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما ، هو ما نسميه بـ « الإيقاع النغمى » ذلك أنه ليس إيقاعا ناتجا عن الوزن والقافية وتراتب التفعيلات ، وإنما هو إيقاع داخلى ، يحقق التناغم الصوتى فى ذائقة المتلقى ، ويخلق موسيقية ما ، ليس مردها بالطبع إلى الوزن ، وإلا ما فى عُدَّ الشعر التفعيلى إيقاع .

النبر والتنغيم مكون للإيقاع النغمى :

حددنا فيما سبق أن نواة الشعر تكمن فى الوسيط اللغوى المتجانس ، أو بمعنى آخر العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع ، وقد كان هذا التحديد برمته تحديدا خارجيا ، بمعنى أنه يتعامل مع اللغة من الخارج ، من جهة الدلالة التى تنحرف فى الشعر انحرافا يميزه عن غيره من الأنواع الأدبيه .

إلا أننا الآن نسعى لأن نتقدم خطوة إلى العمق ، فننظر فى هذه العلاقة اللغوية من الداخل ، أى نبحث فى أهم جوانبها التى يعتمد عليها النص الشعرى فى إنتاجه ، ألا وهو الجانب الصوتى من هذه العلاقة ، ذلك أن دراسة اللغة من الداخل لها أكثر من

جانب : صرفى / نحوى / كتابى / صوتى ، إلا أننا سنركز بحثنا على الجانب الصوتى فقط ، باعتباره مؤسسا لما نسميه بالإيقاع النغمى .

والجانب الصوتى للغة ما ، يعتمد فى دراسته على رصد خصائص وسمات الأصوات فيها ، من حيث النطق ، وإخراج الصوت : العلو loudness أى النبر ، والدرجة pitch أى درجة تردد الصوت ، والنوع timbre أى نوع الموجة .

وهذه الخصائص فى مجملها ليست ثابتة فى أصوات اللغة - بشكل عام- حيث تختلف سماتها وقيمها كلما دخلت فى تركيب جديد ، ولعل هذا ما دفع البعض لإنكار وجود النبر - مثلا - فى اللغة العربية والشعر العربى ، ذلك أن محاولة رصد النظام النبرى فى اللغة العربية - بعامة - أمر يعد من أصعب جوانب دراسة هذه اللغة ، وبخاصة فى الشعر - على الرغم من وجوده - ذلك أن قواعده المتغيرة تفوق مئات المرات ما يثبت منها ، إلا أن هذه الصعوبة من وجهة نظرنا تعود إلى محاولة وضع قواعد معيارية لهذا النبر ، وما يخالف هذه القواعد يكون شاذا - مثلما حدث مع تقعيد النحو العربى - وهو أمر لا يصلح مع دراسة الأصوات ، ذلك أن النظام الصوتى ، كما قررنا سلفا ، يرتبط باتفاق الجماعة متحدثة اللغة فى زمان ما ومكان ما وبيئة ما ، ومثال ذلك ، قراءة الأبنودى لنص من نصوص العامية وبلهجته

الجنوبية يمنح النص قيما صوتية وبنية إيقاعية تختلف حتما عما لوقرأه شخص آخر ، أو شاعر آخر ، كذلك سوف تختلف البنية الإيقاعية لذات النص تماما عما لو قرأه شخص آخر لم يستمع إلى الأبنودى ، ومن ثم لن يتمثل قيمه الصوتية .

إلا أن الثابت فى دراسة وقواعد الأصوات فى النص الشعرى - وهو ما يهمنا هنا - هو قواعد المكتوب وليس المنطوق ، من قواعد الأصوات المهموسة والمجهورة ، وقواعد المقطع . . . إلخ . والإيقاع النغمى هو ما يرتبط بدراسة هذه الجوانب للنص المنطوق والمكتوب على السواء ، مع الوضع فى الاعتبار أن جانبا كبيرا منه يرتبط باتفاق التلقى على تحديد هذه القواعد .

ويعتبر أكثر ملامح الإيقاع النغمى تحققا فى قصيدة النثر العربية ، هو النبر stress، والنبر كما سبق تعريفه ، هو ارتفاع فى علوالصوت loudness ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين مما يؤثر على مقطع ما من مقاطع الكلمة ؛ فيمنحه وضوحا يفرقه عن بقية المقاطع المجاورة له ، وقد رصد اللغويون مقاطع اللغة العربية فى خمسة أنواع [٥٨] ، هى :

١- مقطع قصير مفتوح ، وهو يتكون من :

صامت + صائت قصير ، ومثاله : كَ ، لِ .

٢- مقطع طويل مفتوح ، وهو يتكون من :

صامت + صائت طويل ، ومثاله : فى ، لا .

٣- مقطع طويل مغلق بحركة قصيرة ، وهو يتكون من :

صامت + صائت قصير + صامت ، ومثاله : منْ ، لمْ .

٤- مقطع طويل مغلق بحركة طويلة ، وهو يتكون من :

صامت + صائت طويل +صامت ، ومثاله : بابْ ، نابْ ، عيدْ .

٥- مقطع زائد فى الطول ، وهو يتكون من :

صامت + صائت قصير + صامت + صامت ، ومثاله : جلْدْ .

وإن كانت أكثر المقاطع ورودا فى اللغة العربية ، هى المقاطع من النوع الأول والثانى والثالث ، ولذا يرمز للأول بالرمز (ب) ، وللثانى بالرمز (ـ) ، والثالث بالرمز (ـ) ، وكما هو معروف أن الصوائت vowels، هى الحركات ، والمد ، أما الصوامت consonants، فهى الحروف ، وتتميز الصوائت عن الصوامت فى أنها - الصوائت - مجهورة كلها ، بمعنى أن الأوتار الصوتية تهتز عند حدوث أى صوت منها ، ويعرفها د . رمضان عبد التواب بأنها : « الأصوات المجهورة التى يحدث في تكوينها أن يندفع الهواء فى مجرى مستمر خلال الحلق والفم وخلال الأنف ، معهما أحيانا ، دون أن يكون هناك عائق يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما ، أو تضييق لمجرى الهواء ،من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا » (٥٩) .

ويعد المقطع الصوتى أصغر وحدة صوتية فى التركيب اللغوى ، أى أنه بتعبير آخر يعد اللبنة الأولى التى يتشكل منها النص الشعرى والأدبى ، وله وظيفة فنية تنتج من تماثل المقاطع الصوتية فى النص الأدبى ، مما يحدث الإيقاع » [٦٠] .

والنبر كوجود متحقق فى كل اللغات ، إلا أنه يختلف من لغة إلى أخرى فى طريقة توزيعه وتوظيفه ، ففى اللغة العربية يرى بروكلمان أنه يوجد فيها نوع من النبر تغلب عليه الموسيقية ، ويرى أنه يتوقف على كمية المقطع ، ويرصد لحركته قائلا : « إنه يسير من مؤخرة الكلمة نحو مقدمتها ، حتى يقابل مقطعا طويلا ، فيقف عنده فإذا لم يكن فى الكلمة مقطع طويل ، فإن النبر يقع على المقطع الأول منها » [٦١] .

ويحدد د . إبراهيم أنيس مواضع النبر فى الكلمة العربية ، يقول : « ينظر أولا إلى المقطع الأخير ، فإن كان من النوعين الرابع والخامس ، كان هو موضع النبر ، وإلا نظر إلى المقطع قبل الأخير ، فإن كان من النوع الثانى أو الثالث حكمنا بأنه موضع النبر ، أما إذا كان من النوع الأول ، نظر إلى ما قبله ، فإن كان مثله ، أى من النوع الأول أيضا ، كان النبر على المقطع الثالث ، حين نعد من آخر الكلمة ، ولا يكون النبر على المقطع الرابع حين نعد من الآخر ، إلا فى حالة واحدة وهى أن تكون المقاطع الثلاثة قبل الأخيرة من النوع الأول » [٦٢] .

وتأتى وظيفة النبر فى تشكيل الإيقاع من خلال الضغط على المقاطع على نسب متقايسة ، حيث يؤدى النبر إلى إحداث شدة لصوت ما بالقياس للأصوات المحيطة به ، ومن خلال تكرار هذه الشدة على نسب متقايسة فى زمان ثابت يحدث التنغيم ، بين الارتفاع والانخفاض فى الصوت ، فكلما كان الصوت شديدا كلما وقع عليه النبر ، وهو ما يحدث عادة مع الأصوات المجهورة : (ب/ م/ و/ ذ/ ظ/ د/ ض/ ز/ ل/ ر/ ن/ ج/ ى/ غ/ ع)، إلا أن هذا لا يمنع بحال وقوع النبر على الأصوات المهموسة الباقية ، والصوت - سواء أكان مهموسا أم مجهورا - يكتسب من دخوله فى سياق شعرى دلالات عديدة ، إذ عند سماعه لا يكون الحكم عليه ناتجا من صفاته ، وإنما يكون الحكم متأثرا بدلالاته التى اكتسبها من نبره بشكل ما مما يحدث التنغيم الشعرى من إجمال تكراراته أو تجاوراته السياقية .

وتعد دراسة المؤثرات الصوتية التى يحدثها الصوت فى بنية التركيب الشعرى جزءا من الدرس السيميولوجى (الدلائلى) ، إلا أن السيميولوجيا تدرس هذه المؤثرات فى سياق فصلها عن الدلالة العامة للنص ، وبما أننا نتفق مع وجهة النظر القائلة بإجمالى معنى النص ، والذى يظل مؤجلا حتى نهاية العمل ، ونتفق كذلك مع الرأى القائل بأن دراسة الإيقاع لا تكون فى إطار الشكل الخارجى للنص ، وإنما هى من صميم بنية النص ، لذا فإن نظرتنا للأصوات ستدخل بالضرورة فى إطار اعتبارها إحدى

البنى الدلائلية (السيميولوجية) للنص الشعرى ، باعتبار الإيقاع مكونا من مكونات النص الدلائلية التى لا تنفصل عن معناه الإجمالى ، وإن كانت هى التى يمكن لها أن تغير من هذا المعنى الإجمالى ، على أساس أنه إذا تغيرت نظرية الإيقاع فى النص تغير معها المعنى الإجمالى له .

ويعتبر أحد أهم هذه المكونات الصوتية ، هو النبر ، والذى يعتمد فى رصد إيقاعيته على النص المنطوق ، أيا كان الناطق شاعرا أم غير شاعر ، إلا أن ذلك لا يمنع بحال إثبات موضع النبر ، ذلك أن هذه المواضع لا ترتبط بشخص ما دون الآخر ، وإن كانت ترتبط بحالة النطق فى بيئة ما وفى عصر ما حسب اتفاق التلقى .

وللنبر فى العربية نوعان :

* نبر إفرادى :

وهو يتعلق بالصيغة الصرفية المفردة (الكلمة) .

* نبر الجملة :

وهو يرتبط بالأثر السمعى ، وبه يصبح النبر هو الظاهرة الموضعية فى الكلام .

ويعتبر تماثل النبر على مستوى الكلمة والجملة ، هو التشكل والتشكيل الإيقاعى فى الخطاب الشعرى ، وبناء على قواعده فى اللغة وأنه كلما تغير موقعه تغير المعنى ، يقول د .

رمضان عبد التواب : « وتغير موضع النبر فى الكلام ، أوبعبارة أخرى انتقال النبر يؤثر فى صيغ الكلمات وسقوط بعض أصوات الكلمة أو طول الحركات وما إلى ذلك » [٦٣] ، فكذلك فى الشعر ، كلما تغير موضع النبر فى الخطاب الشعرى ، تغير الإيقاع ، وعلى ذلك فإنه يمكن رصد مواضع النبر لتحديد البنية الإيقاعية « الإيقاع النغمى » لنص شعرى ما ، وهو أمر لا يستهان به ، إذ يحتاج إلى قدرة عالية ، وصبر على التحليل لمقاطع الكلمات ، ثم تحديد موضع أو مواضع النبر فيها ، ومن ثم رصد التكرارات أو التماثلات النبرية ، ورصد زمانها بين الثبات والحركة ، بين الطول والقصر ، وذلك كله لتحديد موضع هذا الإيقاع وتشكله ، وهو ما نأمل أن تستكمله جهود عربية لتكشف عنه ، فما محاولتنا هنا إلا لإثبات الإمكانية .

ولتقريب الأمر سنحلل فقرة من نص شعرى ، فنحللها عروضيا أولا ، ثم نحللها مقطعيا لرصد مواضع النبر فيها ، ومن ثم إمكانية النظر فى تشكل الإيقاع على المستويين الكمى والكيفى ، والمقطع الشعرى الذى اخترناه ، جزء من نص للشاعر الدكتور يوسف نوفل فى قصيدة « المحال » يقول :

لو أننى فتشت عن فرائد المحار

لو أننى حدثت أن إصبعىَ صادتا عنقاء

وأن جنة بلا رقيب

غزوتها (٦٤) .

أولا : التقطيع العروضى :

مستفعلن مستفعلن متفعلْ متفْغ

مستفعلن مستفعلن متفْعلن متفْعلن مسْتَفْغ

متفعلن متفعلن متفْغ

متفعلن

وواضح أن السطر الشعرى فيها ينتهك مفهوم البنية الإيقاعية على المستوى الكمى ، وإن كان العروضيون يرون جواز ذلك .

ثانيا : التحليل الكيفى المقطعى والنبرى :

حيث يشير الرقم تحت كل مقطع إلى نوع المقطع فى أنواعه الخمس السابق تحديدها :

لو أن نَ نى فت تش تُ عن ف را ئ

٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١

دل محـ حاز

٣ ٣ ٤

لو أن نَ نى حد دث تُ أن نَ إص ب

٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ١

عن يا صا د تا عن قاء

٣ ٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٤

و أن نَ جذ ن ةَ ب لا رَ قيـ بِ

١ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٢ ٣

غـ زو ت ها

١ ٣ ١ ٢

ونظرة لما سبق توضح أن المقطع من النوع الثالث يهيمن على النص ، وهو المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة (ص ح ص) ، وهو المقطع الذى يختص بموضع النبر غالبا ، إذ إن أصواته تأتى دائما مجهورة ، وقد جاءت على النحو التالى : ل- و- ن- ع- ن - د- ل - م - ل- و - ن - ي- د- ن - ع - ي - د - ع - ن - ن - ج - ن - ي - ب - غ - ز - و .

إلا أنه وكما سبق فإن النبر لا يقع على الأصوات المجهورة فقط ، فقد وقع - مثلا - على المقطع (فت / تشـ) وهو أصواته مهموسة جميعها .

إن انتظام المقطع من النوع الثالث على فترات متساوقة منح النص إيقاعا كيفيا (الإيقاع النغمى) ، ولنأخذ مثلا السطر

(٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٣ ٣ ٤)

(٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ٢ ٢ ١ ٢ ٣ ٤)

(١ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٢ ٣)

(١ ٣ ١ ٢)

فلو طبقنا هذه الحركات المقطعية ، وترجمناها إلى حركة

إيقاعية فى الرقص الحركى مثلا لتبيان مواضع النبر ونقرات الإيقاع فى زمان متساوق ، وكانت [٣] هى النقرة التى تمثل دقة قدم ، فإن السطر الشعرى على هذا النحو يمكن أن يتحول إلى إيقاع ثابت ، وهنا يكمن الإيقاع النغمى فى الخطاب الشعرى ، والذى يأتى - من وجهة نظرنا - فى شكل تساوقات مقطعية يميز النبر بينها ، ويمنحها الإيقاع النغمى . وهو ما يمكن رصده لا فى النص التفعيلى فقط ، وإنما فى النص الشعرى المترجم ، وهذا ما سيحتاج إلى جهد بحثى فى مجال البحوث والدراسات العربية التى تعنى بالكشف عن الإيقاع .

توصلنا إذا إلى أن السمات القارة فى النوع النووى الشعرى هى التفتيت الزمنى ، والإيقاع النغمى ، وهو ما يمثل بالإضافة إلى العلاقة اللغوية التى يهمين عليها غياب المرجع حالة العمل الدنيا ، ولكن ما علاقة هذه العناصر بالتلقى كفاعل فى تحديد سماتها الجمالية ؟ وهو ما سنناقشه الآن .

٣- علاقة التلقى بالنوع النووى الشعرى :

تحدد المكون النووى الشعرى من محددين أساسين ، هما :

١- نواة : وهى الوسيط المتجانس .H. M الذى يتحقق من خلاله العمل الأدبى ، وهو فى الشعر : العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع .

٢- سمات قارة : ينتفى بغيابها وجود النوع الشعرى ،

أويصبح نوعا آخر غير الشعر ، وهذه السمات تمثلت فى :

- تفتيت بنية الزمن ، بهدم مبدأ العلية .
- توفر ما يسمى بالإيقاع النغمى .

وهذه العناصر الثلاثة : النواة - التفتيت -الإيقاع النغمى ، ليست منفصلة فى حقيقتها فى العمل الأدبى ، ولكن فصلها هنا إنما على المستوى الإجرائى فقط ، وهى تمثل حالة N. G. النوع النووى كوجود ممكن ، ولكن :

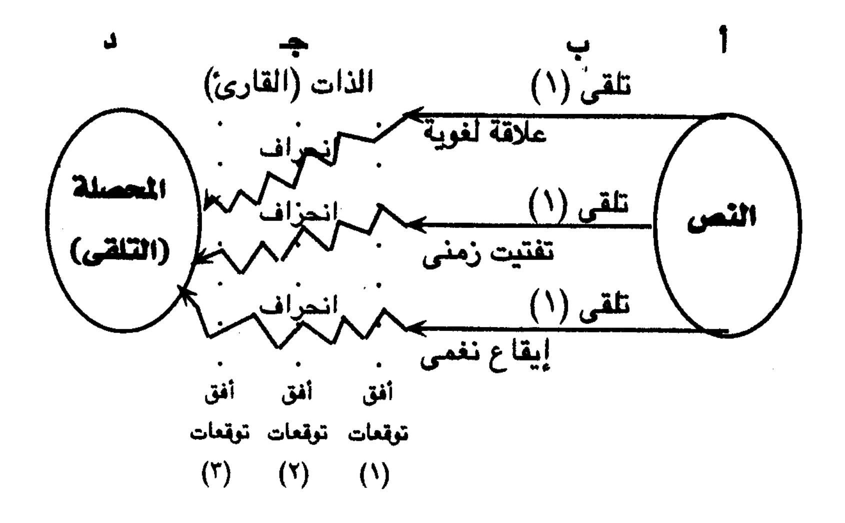
ماذا يحدث لهذا النوع النووى عندما يقابله التلقى ؟ (٦٥)

وماذا يحدث فى عناصر النوع النووى الشعرى- التى حددناها- عندما يقابلها التلقى ؟

لدينا إذا ثلاثة مستويات من التلقى :

١ - تلقى على مستوى اللغة .
٢ - تلقى على مستوى التفتيت الزمنى .
٣ - تلقى على مستوى الإيقاع النغمى .

ومجموع تلقى هذه العناصر الثلاث ، هو ما يكون الجماليات التى تسود فى عصر ما ، ولكن السؤال يبقى : كيف تغير الذات (التلقى) كل موضوع مما سبق ؟ وهو ما يمكن تمثيله على النحو التالى :



فالنص (الموضوع أ) تخرج منه مكوناته (علاقة / تفتيت / إيقاع) كما فى (ب) فتستقبلها الذات (المتلقى / الذات القارئة ولو كانت ذات الشاعر باعتباره أول قارئ لعمله) ، ولكنها عند مستوى ما ، تتفاعل الذات مع النص ، فيحدث الانحراف على مستوى العناصر الثلاث نتيجة لتفاعلها مع الذات من ناحية وتفاعلها فيما بينها من ناحية أخرى كما فى (ج) وتستحضر الذات فى مخيلتها ، أفقا من التوقعات (تكون فى البداية كثيرة

نوعا ما) ، إلا أن هذا الأفق من التوقعات يقل كلما تقدم القارئ في النص ، حيث يبدأ في استبعاد قنوات التشويش لصالح تصور كلي للنص (د) ، ومثال ذلك ، عندما يقرأ متلقي علاقة لغوية مثل : وجه السماء مجدور ، فإنه يستبعد هذه العلاقة ، ويتناول علاقة أخرى ، وهكذا حتى لا يتبقى لديه سوى أقل القليل من أفق التوقعات إن أهم نقاط قراءة العمل الأدبي هي التفاعل بين بنيته ومتلقيه ، وهذا هو السبب في أن النظرية الظواهرية تؤكد على أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذه النصوص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه ، فالنص كما يقول آيسر : « يقدم جوانب مخططة يمكن من خلالها فهم موضوع العمل في حين أن الفهم الحقيقي يحدث من خلال عملية تحويله إلى شيء تدركه الحواس »[٦٦] . وهو ما يبرز دور التلقي في تحديد هذه المكونات .

اولا : التلقي على مستوى اللغة .

عندما تحدثنا عن العلاقة اللغوية كمكون نووي للشعر ، قلنا إن هذه العلاقة اللغوية تحتاج إلى مرجع ليفسر مدلولها ، وأن هذه المرجعية تتحدد من قبل المعجم أو الاستخدامات المتواضع عليها من قبل أصحاب اللغة (الذوات / المتلقي) ، وعندما يستقبل المتلقي القارئ نصا ما فإنه يحيل علاقاته اللغوية إلى هذا المرجع (المعجم / الاستخدامات) وهنا يصطدم المتلقي في

الشعر بغياب المرجع (الكيفى) مما يدفعه إلى إحداث انحراف فى تلقى هذه العلاقة اللغوية ، وهنا أيضا يحدث التشويش المرجعى ، وتبدأ نظرية الاحتمالات فى ممارسة دورها على أوسع ما يكون ، ثم شيئا فشيئا يضيق الإطار ، فيقل أفق التوقعات ، وإن كانت هذه التوقعات نفسها محكومة بإطار عام هو الثقافة التى كتب فى إطارها النص .

إن غياب المرجع لا يعنى وجود صورة مجازية أو خيال ما ، بل الأمر يتعلق – فى حقيقته – بمأزقين ، الأول منهما : أن كثيرا من الصور الحقيقية علاقة لغوية لها مرجع حقيقى فى ثقافة ما (بيئة ثقافية بعينها) ، ولكن هذه الصور أو العلاقات اللغوية نفسها ، تتخذ سمة غياب المرجع فى ثقافة أخرى ، فمثلا عندما يقيم شاعر علاقة لغوية ما ، منبنية على هذا النحو :

– **أحتمى فى بيتى الثلجى .**

فهذه العلاقة بالنسبة لمتلقى فى الإسكيمو مثلا ، علاقة حقيقية تحقق فيها وجود المرجع الحقيقى .

ولكن عندما يستقبل متلقى ما ، يحيا فى بيئة أخرى غير الإسكيمو ، فى الصحراء – مثلا – هذه العلاقة اللغوية ، فإنها ستكون بالنسبة له مجازا ، أى أنها ستتحول إلى علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع .

فعلى الرغم من أن الجملة تكون واحدة ، إلا أنها تعطى

دلالة مختلفة على كل مستوى من مستويات التلقى ، فهى عند البعض حقيقة لها مرجعها الحقيقى ، وهى عند البعض مجاز (علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع) .

أما المأزق الثانى : أن العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع ، قد تكتسب - وكثيرا ما يحدث ذلك - بفعل الزمن حضورا للمرجع ، فتتحول العلاقة من دائرة المجازية ، إلى دائرة الحقيقة ، وذلك عندما يتفق اتفاق جمالى عليها ، اتفاق من قبل المتلقين أصحاب اللغة ، كما سبق ، وهو ما يسهم من جهة ما - أيضا - فى إحداث تعدد التأويلات لتعدد النص الواحد بتعدد المتلقين .

وبالتالى فإن وجود هذه العلاقة اللغوية بدون وضع استقبال تقوم فيه الاستعارة والمجاز (هيمنة غياب المرجع) باشتغالها فى النص ، لن يكون صحيحا ، أى لا يتحقق وجود العمل بها ، ذلك لأنها لا بد أن تكون فاعلة (مشتغلة فى النص) ، أى أنه فى حالة وجودها دون اشتغالها فلن تكون هناك علاقة لغوية بمفهومنا عن النوع النووى ، تمثل نواة للنص بأى حال .

وهو ما يعنى فى النهاية أن الاستقبال (التلقى) عامل حاسم فى تحديد حقل المجاز (هيمنة غياب المرجع) ، ويحكم عليها ، ليس حكما تواجديا أو عدميا ، وإنما حكم اشتغالى ، هل هى مشتغلة أم غير مشتغلة ، هل يهيمن عليها غياب المرجع

أم لها مرجعيتها الحقيقية ؟ مع الوضع فى الاعتبار أن غياب المرجع يقاس بالكيف لا بالكم كما سبق .

إن ما نعنيه فى النهاية ، هو أن المتلقى له دور فاعل فى تحديد هوية هذه العلاقة اللغوية واشتغالها فى النص ، أى الحكم على ما هو شعرى مما هو ليس شعرى - فى مكونه النووى الأول - بحسب وجود أو انتفاء وجود المرجع ، أى أن العلاقة اللغوية فى ذاتها لا تكفى للحكم ، وإنما تحتاج إلى حكم المتلقى ليصح الحكم ، وهو ما يؤكد سيادة جماليات ما فى عصر ما ، مما يشكل الذوق العامة .

ثانيا : علاقة التلقى بالتفتيت الزمنى فى الشعر :

والتفتيت الزمنى يمثل السمة الأولى التى تنضاف إلى العلاقة اللغوية بتحديدها السابق ، لوجود الشعر ، وهو التفتيت الذى يعتمد هدم مبدأ السببية ، مما يحدث تنوعا فى الدوال اللغوية (وليس المدلولات) ، أى أن الدال الواحد يعطى مدلولات مختلفة ، وهو ما يحتمله الشعر ، ولا يحتمله نوع أخر كالرواية أو القصة . إن هذه العلاقة يحسها المتلقى ، ولكنه لا يعرف آلية اشتغالها ، فالدال فى علاقته بالمدلول يبنى علاقات زمنية منفصلة ومتقطعة (ينهدم فيها مبدأ السببية) ، وعلى الرغم من ذلك فإن المتلقى يقبل هذا التفتيت .

والسؤال : لماذا يقبل المتلقى هذا التفتيت فى بنية الزمن فى

القصيدة ولا يقبلها فى نوع آخر ؟ أو اتفاق ثقافى ؟

والعجيب فى هذا الأمر أن المتلقى فى أى جزء من العالم ، وبأية لغة يقبل فى القصيدة هذا التفتت الزمنى .

والسؤال الثانى : هل توجد قصيدة يمكن ترجمتها إلى لغات العالم كافة وبرغم ذلك تبقى شعرا ؟

إننا نعتقد أن ذلك صحيحا . وإلا فما الذى يعطى النص المترجم من إية لغة أخرى شعريته ؟ ولماذا يبقى الشعر شعرا رغم انتقاله من إيقاع بيئته واتفاقاتها الجمالية ، إلى بيئة أخرى ؟ فما الذى يتبقى من الشعر عند الترجمة ليكون شعرا ؟ إن ما يتبقى إنما هو تفتيت البناء الزمنى ، فعندما يقول " أراجون " فى المقطع الثانى من قصيدة « الشوك » [٦٧] :

أتنزه
وفى داخلى سكين من الظل
أتنزه
مع قطة فى ذاكرتى
أتنزه
مع باقة من الزهر الذابل
والصور القديمة الصفراء
أتنزه
بملابسى البالية .

أتنزه

ثقب كبير فى القلب .

فالنص على الرغم من ترجمته ، وخروجه من بيئته الثقافية ، واتفاقاتها الجمالية عن الشعر ، إلا أنه بقي شعرا ، وذلك لأن البناء الزمنى فيه مفتت ، هذا بالإضافة إلى العلاقة اللغوية التى يهيمن غياب المرجع ، والتفتيت الزمنى فى نص أراجون ، حدث من خلال هدم مبدأ السببية ، فليس بناء (وفى داخلى سكين) سببا ، ولا يمكن أن يكون لـ (أتنزه) ، وعلى مستوى الجملة نفسها ، ليس السكين من الظل ، علة لـ (فى داخلى) ، وهكذا فى بقية العلاقات .

وتتفاعل هذه العلاقات اللغوية مع التفتيت الزمنى ، فى إنتاج النص بالطريقة التى يساهم فيها المتلقى ، وهو ما يشير إلى أن التلقى عامل حاسم فى استقبال التفتيت الزمنى ، وتحديد اشتغاله فى النص .

ثالثا : علاقة التلقى بالإيقاع النغمى :

والإيقاع النغمى هو العنصر الثانى أو السمة الثانية التى تشكل مع سمة التفتيت الزمنى ، والنواة (العلاقة اللغوية التى يهيمن . .) ما يمكن الحكم عليه بأنه شعر ، ويعتبر الإيقاع (عامة) عاملا حاسما فى تحديد النوع النووى الشعرى ، إلى الدرجة التى هيمن فيها الإيقاع – فى عصور ما – على مفهوم

الشعر ، إلا أننا لا زلنا نؤكد على أن التعامل مع الإيقاع - كمفهوم - فى الشعر العربى يقتضى التفريق بين مكوناته ، أى بين الثابت والمتحول فيه (الكمى والكيفى) وهو ما تمت معالجته من قبل ، وما يعنينا هنا هو :

كيف يستقبل المتلقى الإيقاع (إيقاع ما) ؟ وكيف يتدخل فى تحديد اشتغاله فى النص ؟

إن الإيقاع يخضع فى حكمه - أيضا - للاتفاق الثقافى ، وذلك لأنه لا يمكن للأذن أن تعتاده وتتبينه إلا عبر ممارسات طويلة تمتد لأزمنة متواصلة من الاستماع والتعامل مع هذه اللغة .

وفى شعرنا العربى ، اعتادت الأذن الاستماع إلى الموزون المقفى ، ثم الموشحات وما شابه ، ثم الموزون فقط (التفعيلى) ، ولكنها - من جهة أخرى - لم تعتد بعد ، الإيقاع الكيفى ، وهذا ناتج من عدة أسباب :

- أولها عدم بحثه على المستوى النقدى واللغوى ، ومن ثم عدم وضع ضوابطه ومحدداته ، وعدم الكشف عنه .

- وثانيها ، جهل المتلقى بوجود هذا الإيقاع ، وبمواضعه ، وعدم دربته عليه ، وهو ما أفقد الإيقاع الكيفى برمته ، القدرة على استيعابه ، ومن ثم الإحساس به .

ومسألة الإحساس - تلك - فى الإيقاع النغمى ، تتعلق

بالإحساس بالإيقاعات الموسيقية لكل آلة موسيقية على حدة ، عندما تعمل الآلات مجتمعة ، فمن المتفق عليه مثلا فى علم الموسيقى أن الإحساس بإيقاعات الجاز تحتاج من المستمع لكى يتمكن من رصدها والإحساس بها إلى ٢٠٠٠ ساعة من الاستماع ، وفى ذائقتنا العربية كان التلقى عاملا حاسما فى تحديد نوع النص ، من خلال إيقاعه الكمى (دون الكيفى) إلى الدرجة التى كانت تهيمن فيها النبرة الموسيقية العالية التي يرى د . محمد عبد المطلب أنها تكمن فى "الانتظام وضياع الترجيع الصوتى التراكمى » [٦٨] ، هذه النبرة الموسيقية كانت تهيمن على إحساس المتلقى ، فلا يشعر بالكسر مثلا .

وهى النتيجة التى يؤكد عليها د . عبد المطلب ، وهو يناقش إحساس المتلقى بالإيقاعية رغم اهتزاز قانون الإيقاع فى الشعر ، إذ يرى أن « السر - فى رأينا - يعود إلى الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين . وهذا الإلحاح يضعف من إحساس الأذن بظواهر الاهتزاز فى الإيقاع وعدم انتظامه . أو لنقل إنه التعود على نوع من الإيقاع يجمع بين الانتظام وعدم الانتظام . إن هذا الإلحاح لم يتح لأى مرحلة إيقاعية من تلك المراحل التى تلت (العمودية) » [٦٩] .

وهو ما يمكن أن نسترجع معه قول « ذى الرمة » عشية مالى حيلة ، ولم حكمت العرب على هذا الكلام بأنه شعر رغم اهتزاز

إيقاعه ، إن الحكم هنا نتج من ذائقة التلقى التى اعتادت عبر سنوات طويلة من الاستماع .

وفى النوع النووى - الذى نحن بصدده - وعلى وجه الخصوص فى قصيدة النثر ، فإن المتلقى - نسبيا- لا يستطيع بعد استقبال الإيقاع النغمى ، اللهم إلا تبيان بعض المظاهر الصوتية التى تنتج من طريقة ما على مستوى الإلقاء ، وهو ما نسعى لأن يستشعره المتلقى ، حتى يتمكن من الإحساس به ، ومن ثم تحديد دوره (متلقيا) فى تحديد النوع النووى الشعرى ، من خلال الإيقاع النغمى ، وكيفية اشتغاله فى النص (بالطبع فى حالة إضافته إلى التفتيت الزمنى ، وإضافتهما إلى النواة) .

والخلاصة أن السبب فى عدم تعرف الإيقاع النغمى فى قصيدة النثر هو غياب المرجع (المرجع الإيقاعى) ، حيث لم يحدث استهلاك له فى الاتفاق الثقافى بعد ، أو بتعبير د . عبد المطلب : لم يتح له الإلحاح على الأذن العربية إلحاحا مستمرا لمئات السنين .

٤- وجود بالقوة وجود بالفعل :

وفى حالة تلقى نوع نووى شعرى N. G. P.، يتحول العمل من :

مستوى الإمكانية Possibility .

إلى مستوى آخر ، هو الإمكانية فى حالة الفعل Possibility in action .

وهو ما يمكن تسميته بـ « الآيسومر Isomer» .

والآيسومر يتكون من(٧٠) :

آيسومر =

[« تلقى + نوع نووى » = « وسيط متجانس+ تفتيت زمن+ إيقاع نغمى »]

ولكن ما هو الآيسومر Isomer ؟

يترجم الآيسومر Isomer فى العربية إلى النظير أو المناظِر ، وهو مصطلح كيميائى يعنى فى الكيمياء أى مادة أو أكثر من المواد مكونة من نفس العناصر ذاتها ، ولكنها (المادة أو أكثر) تختلف فى خواصها بسبب اختلاف تركيب جزئياتها ، والتى يمكن أن توجد فى أى حالة من حالات الطاقة العديدة لوحدة قياسية من الزمن (٧١) .

وفى تقريبنا لهذا المصطلح فى الشعر والأدب ، فإنه يعنى وجود العمل الفنى فى سماته الدنيا ، وانتقاله إلى حالة التحقق ، « أى تحوله من حالة سكونية إلى حالة دينامية عبر التحقق والتأويل » (٧٢) ، وقد نحتنا له مصطلحا عربيا هو (النظير المتخلِّق) .

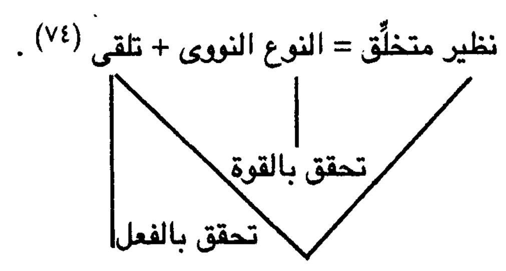
ويظل النظير المتخلِّق (الآيسومر Isomer) فى هذا التناول

مستوى نظريا صافيا يستكنه انتماء أى مظهر فنى أو أدبى فى علاقته بالفضاء النوعى فى حدوده الدنيا ، حيث لا يقبل « الآيسومر دخول عنصر عليه ، بخلاف عناصر النوع النووى الشعرى وهى فى حالة تلقى ، فمن المفهوم الأنطولوجى ، لا يتم تحقق عمل أدبى إلا بوجود متلقى » (٧٣) .

ويمكن توضيح هذا المفهوم عن طريق معادلات على النحو التالى :

Isomer = N. G. + Reception

نظير متخلِّق = النوع النووى + تلقى (٧٤) .



وهو ما يعنى عند نقل حقل اشتغاله من المسرح إلى الشعر أن :

النظير المتخلِّق = { * علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع / * بناء زمنى منفصل / * إيقـــاع نغمـى } + { تلقى / تلقى / تلقى }

ويتضح لنا من ذلك أن :

١ – مفهوم النظير المتخلّق (الآيسومر) مفهوم غير قابل لزيادة عناصره ، أى « أنه سيكون الحد الأدنى لما له تحقق النوع ، بسبب استقبال النوع النووى ، وهذا معناه أن الحالة السابقة هى الحالة النادرة ،أى أن وجود آيسومر لا يتحقق إلا على المستوى التنظيرى ، لأنه يضبط الحدود الدنيا للمفهوم كأداة عملية للباحث » (٧٥) . ففى الغالب يوجد العمل فى حالة إضافة آيسومر إلى شئ آخر (الآيسوتوب ، وهو المصطلح التالى) لأنه لا بد من وجود سمة جمالية ما مضافة للحدود الدنيا ، ولذا جاءت معالجتنا المنطقية على النحو الذى تشكل فى صورة المعادلات السابقة .

٢– أن التلقى عنصر حاسم فى قيام نظير متخلّق (آيسومر) شعرى ، وأهمية عملية التلقى هنا ، هى أنها تقوم بتغيير طبيعة النواة الشعرية ، أى الوسيط المتجانس فى أثناء إنتاجه ، من حالة إلى أخرى عبر التأويلات المختلفة لكل عنصر من هذه العناصر ، مما يخلق أفقا من التأويلات غير محددة ، حتى مع وجود تأويل سائد ، الأمر الذى يضعف سكونية النص ويحرره (٧٦) .

يقول آيسر : « لا بد لبنى النص أن تكون ذات طبيعة مركبة ، فعلى الرغم من احتواها فى داخل النص ، فهى لا تؤدى وظيفتها إلا حين تكون قد أثرت على القارئ » (٧٧) .

وهو ما يتضح معه أن مفهوم الآيسوتوب هنا له مقتضى ،

لأنه تعامل مع العمل عند مستويات تلقيه المختلفة ، أى أنه ضم الذاتى والموضوعى .

ويقبل النظير المتخلّق (الآيسومر) - كمكون جوهرى وأساسى - أن تتخذ عناصره ترتيبات مختلفة ، ناتجة من الاختلاف فى ترتيب هذه العناصر ، وما يترتب على ذلك من توفيقات وتبديلات بينها ، تجعله يتخذ أشكالا مختلفة ، وهو بهذا التركيب المتعدد لا يفترض وجود نموذج شعرى مسبق ، أو حالة شعرية نظامية ساكنة يمكن الرجوع إليها أو القياس عليها ، ذلك النموذج الذى لم يوجد إلا فى أذهان خالقيه ، ولم يعرفه التاريخ الشعرى مطلقا .

وعلى هذا الأساس فإن المكون النووى والنظير المتخلّق (الآيسومر) يمثلان على المستوى العام ما يمكن أن نطلق عليه فلسفيا : الوجود بالقوة ، وكلاهما يمثل المتطلبات الدنيا لأية عمل شعرى ، أى لا يتحقق عمل شعرى إلا بتوفر المكون النووى والنظير المتخلّق (الآيسومر) ، أما حينما يتحقق على المستوى الفعلى عمل ما يحوى ملامح جمالية ، أو عناصر تعبيرية جديدة زائدة على مكونات النظير المتخلّق (الآيسومر) الشعرى (من وزن ، وقافية ، وصور جمالية ، . . . . . . إلخ) فإنه حينئذ ينتقل إلى حالة جديدة ، لها مسمى جديد ، وهو : « **الآيسوتوب** Isotop»[٧٨] .

و« الآيسوتوب Isotop» مصطلح كيميائى -أيضا- ، ومن العجيب أنه يترجم فى العربية إلى النظير أو المناظر - مثله مثل ترجمة الآيسومر- ، ومعناه العلمى ، فهو عبارة عن جزىء أو أكثر لهما نفس الرقم الجزئى ، ولكنهما يحتويان على رقمى كتلة مختلفين .

وفى الأدب يستخدمه « غريماس » على أنه مستوى دلالى متجانس ، والذى عنده يتموضع كامل النص (٧٩) ، أما فى بحثنا الأدبى فى محاولة الكشف عن المكون النووى الشعرى ؛ فقد نحتنا له مصطلح « المناظِر المتحقِّق » ونعنى به "ذلك العمل الفنى الذى يكون حده الأدنى نظير متخلق (آيسومرIsomer) ، وحدُّه الأعلى غير قابل للحصر » (٨٠) ، وذلك لقبوله على الدوام دخول عناصر فنية جديدة عليه وقدرته على احتوائها فى عملية تماذج كلية يعمل من خلالها .

وبالتالى فإن كل « مناظِر متحقِّق (آيسوتوبIsotop) » شعرى على مستوى التكوين يحتوى أعدادا لعناصر فنية مختلفة (وزن - قافية - مجاز . . . . إلخ) إضافة إلى حده الأدنى وهو النظير المتخلق (الآيسومر Isomer) الشعرى .

بمعنى أن : المناظر المتحقق (الآيسوتوب) يساوى أو أكبر من النظير المتخلق (آيسومر) .

Isomer - Isotop (٨١)

وللنظير المتخلق (الآيسومر Isomer) الواحد أشكال مختلفة للمناظر المتحقق (الآيسوتوب Isotop)، بسبب دخول عناصر جديدة عليه، بمعنى أنه لو افترضنا وجود نظير متخلق (آيسومر Isomer) شعرى فى حالة تلقى من جمهور ما، فى مكان ما، وزمان ما، فإنه يمكن اقتراح المعادلات الآتية لمعرفة النتيجة :

*** مناظر متحقّق « آيسوتوب »** (١) =

[نوع نووى + تلقى = [آيسومر] + وزن] .

*** مناظر متحقّق « آيسوتوب »**(٢) =

[نوع نووى + تلقى = [آيسومر] + وزن + قافية] .

*** مناظر متحقّق « آيسوتوب »** (٣) =

[نوع نووى+ تلقى = [آيسومر] + وزن + قافية + صور تعبيرية] .

*** مناظر متحقّق « آيسوتوب »** (٤) =

[نوع نووى + تلقى= [آيسومر] + وزن + قافية + صور تعبيرية + مجاز] .

*** مناظر متحقّق « آيسوتوب »** (٥) =

[نوع نووى + تلقى = [آيسومر] + وزن + قافية + صور تعبيرية + مجاز + منولوج] .

. . . . إلخ .

وهكذا فى كل مرة يمكن أن يضاف فيها عنصر جديد إلى المعادلة .

ولكن . . . .

هل المناظر المتحقق « آيسوتوب » (١) = المناظر المتحقق « آيسوتوب » (٢) = المناظر المتحقق « آيسوتوب » (٣) = المناظر المتحقق « آيسوتوب » (٤) = المناظر المتحقق « آيسوتوب » (٥) . . . . وهكذا ؟!! (٨٢) .

بالطبع لا ، وذلك على الرغم من احتواء كل مناظر متحقق(آيسوتوب) منهم على النظير المتخلق (الآيسومر) نفسه ، أى على المكون النووى الشعرى فى حالة تلقى .

وهو ما يفسر لنا إمكانية إنتاج نص دراميَ (شعرى) ، أو إنتاج موضوع شعرى واحد لمرات عديدة ، دون أن يفقد تأثيره ، وذلك بسبب دخول عناصر جديدة على النوع النووى الشعرى فى تركيبة النظير المتخلق (الآيسومر) ، وما يترتب على ذلك من تغيير فى علائق مكوناته وتأويلاتها المحتملة .

إن مجموع السمات القارة والمكون النووى هنا ، تحوى وجودها ما قبل الشعرى ، وعملها كعلاقة خلال علاقات يتم استقبالها وتأويلها ، « لتتحول من سياق النص إلى سيرورة خطاب ، يتم تفسيره على أنه عالم ممكن ، وليس العالم بعينه » (٨٣) .

٥ - جامع النظير « Archisotop» (٨٤) :

فى كل عصر أو بيئة أو مكان ، يصبح عدد معين من النظير المتخلق (الآيسوتوب Isotop) سائدا ومعروفا لدى عدد كبير من الجمهور والمتلقين ، وغالبا ما تكون له السيادة مما يسمح معه بتكوين توجه أو اتجاه ، أو ما كان يطلق عليه مدرسة قديما ، وهذا الجمهور يعتمد على هذا العدد المعين من النظائر المتخلقة (الآيسوتوب) ، الذى ساد وعُرف فى تأويل آعماله ، وتحدد أفق توقعاته عند قراءة العمل الأدبى الشعرى . حيث تخلق تجليات أدبية أو فنية شعرية مختلفة لها سمات جمالية عديدة ، من صفات ومميزات لغوية ، وفنية وجمالية ، وغيرها ، ومن خلال تراكم هذه الصفات خلال فترات تاريخية زمنية طولة نوعا ما ، والذى يخلق - بدوره - لدى المتلقى نوعا من الوعى الجمالى لنوع بعينة (الشعرى هنا) ، ويعتمد هذا الوعى على تشكيل تذوق جمهور المتلقين ، وآليات أفق توقعاتهم على تقاليد جمالية بعينها تراكمت من خلال تجليات نظائر متخلقة(آيسوتوب Isotops) أدبية عديدة .

وهذا الذوق الجمالى السائد يعمل انطلاقا من اتجاهين :

- اتجاه الإنتاج وعى جمالى شعرى عند الشاعر حول مفهومه الخاص عن الشعر .

- اتجاه الاستهلاك وعى جمالى سائد عند المتلقى

وليس من الضرورة أن يكون هذا الوعى سليما من الناحية العلمية ، حيث يحدث الشيوع - دائما - لتجليات شعرية ما فى البيئة الثقافية نتيجة لطول فترات الاستهلاك ، وهذا هو السبب فى عدم معرفة الإيقاع فى قصيدة النثر ، حيث لم يحدث له استهلاك فى الاتفاق الثقفى ، فهناك كثير من التشابهات فى قصيدة النثر يمكن رصدها لتكون الإيقاع ، ولكن استهلاك التلقى لم يعتدها بعد ، فالعمل الأدبى كما يقول آيسر له قطبان : « قطب فنى هو نص المؤلف ، وقطب جمالى هو عملية إدراك القارئ » [٨٥] .

ويعمل هذا الوعى الجمالى ، الذى تكون من تراكم السمات الجمالية العديدة ، على مستويين :

١- **مستوى تطوير** : يزيد من ترسيخ هذه الجماليات فى الوعى الجمعى ، الأمر الذى يؤدى إلى نبذ أية محاولات حقيقية للخروج من السيطرة الجمالية للنوع .

وهذا المستوى أدى - برغم ترسيخه المبادئ الجمالية العامة - إلى بنية حصار ، وهو ما يمكن تمثيله على النحو التالى :

تاريخ أدبى ما ـــــ تسوده ذائقة ـــــ يسود أفق توقعات وجماليات تلقى ـــــ ليست مهمة لتحقق النوع فى عمله الفنى أو الأدبى فى ذاته ، ولكن لأنه متعارف عليها من قبل المتلقين ـــــ فإنه تسود سلطة أدبية .

ويمكن تطبيق ذلك على سيادة العمود (الوزن والقافية) على الشعر لفترات زمنية طويلة .

٢- **مستوى انقطاع** : تقوم فيه الطلعية ، لوعيها الخاص بالمكون البنيوى للشعر (أى المكون الحقيقى الذى يمثل البنية ، وليس السمات المتغيرة) ، ومحاولة فصله عن سماته الجمالية القارة ، وخلق سمات جديدة ، تؤدى أخيرا - برغم انقطاعها - إلى بنية تطوير .

ومجموع هذه الصفات والسمات التى تنتمى لها مجموعة من الآيسوتوب الواحد فى فترة تاريخية بعينها ، هو ما يطلق عليه « جامع النظير « Archisotop» [٨٦] ، وهو خلط بين السمات والماهية ، وعلى الرغم مما يشير إليه ذلك المصطلح فى فترات تاريخية عديدة ، من خلق تراكمات لتقاليد شعرية ، وسمات فنية سواء فى الشكل أو المضمون لفترات طويلة ، إلا أنه كثيرا ما ساهمت تلك المعايير فى تقييد الإبداع لفترات طويلة فى تاريخ الشعر .

فقد حكم النقاد -مثلا- على الشعر التفعيلى فى بداياته اعتمادا على جامع النظير ، وليس من خلال تحقق ماهية الشعر فيه .

الهوامش

* اعتمد هذا الفصل فى مرتكزاته النظرية على أطروحة دكتوراه فى مجال المسرح باللغة الإنجليزية ، تحت عنوان :

- Dr Alaa Abd Elhady: Early Arabic Performative Manifestations And The Theorical Genre - Did Arabs Know The Theorical Art Before 1847, A. d., - Unpuplished P .hd Dissertation - Hungarian Academy Of Sciences- 1997 - P.P. 129.

* وعلى عرض للموضوع باللغة الإنجليزية تحت عنوان : نظرية الأنواع الأدبية والمسرح - « بحث منشور ضمن » جماليات التلقى والتأويل » - أعمال المؤتمر الدولى الأول للنقد الأدبى - القاهرة - أكتوبر ١٩٩٧م :

- Theory Of The Literary Genre And The Theatre " Theorical Achievement " - P.P. 13 - 51 - From: Aesthetics Of Reception And Hermeneutics - Papers Presented To The First International Conference On Literary Criticism (Cairo 1997).

١- د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث - مرجع سابق - ص ٣٨٠ .

2- Dr Alaa Abd Elhady: Early Arabic Performative - op. cit., p. 208.

3- Ibid - p. 180.

4- Dr Alaa Abd Elhady :Theory Of The Literary Genre - op. cit., p.p. 13 - 51.

٥- ليفى شتراوس ، وآخرون : البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة : د . محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة الكويت - فبراير ١٩٩٦م - عدد ٢٠٢ - ص ١٧ .

6- Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p. p. 183 - 184.

7- Ibid - p. p. 185 - 187.

٨- رومان إنجاردن : تلميذ الفيلسوف الظاهراتى « إدموند هوسرل » ، وهو من رواد التلقى .

٩- انظر : روبرت هولب : نظرية التلقى - ترجمة: د. عز الدين إسماعيل - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ط ١ - ١٩٩٤م - ص ٩٠ : ٩٤ .

وانظر كذلك : د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارئ (نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة - كتاب الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية - عدد ٣٠ - ١٤١٧هـ - ص ٦٣: ٦٥ .

10- See: Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p.p. 176 - 180.

11- See: Ibid - p.p. 183 - 184.

12- See: Ibid - p.p. 184.

13- See: Ibid - p.p. 181 - 183.

14- Ibid .

15- See: Ibid - p.p. 150 - 156.

١٦- د. علاء عبد الهادى : نظرية الأنواع الأدبية والمسرح- مرجع سابق- ص٢٧، عن "لوكاتش" :

Amodern drama fojlodesenek history of modern drama .

١٧- د. علاء عبد الهادى : المرجع سابق - ص٢٧، عن « بيتشى تاماشى » :

١٨- محمود درويش : الأعمال الكاملة - مرجع سابق - ديوان أوراق الزيتون - ص٧٣ - ٧٤ .

١٩- أمل دنقل : الأعمال الكاملة - مرجع سابق - ص ١٦٤ .

٢٠- صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة - مرجع سابق - ص ٣٨١ .

٢١- د. يوسف نوفل : شلالات الضوء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ديسمبر ١٩٩٦ م - ص ٧ .

٢٢- فان دايك : النص والسياق (استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى) - ترجمة عبد القادر قنينى - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ط١- ٢٠٠٠م- ص ٥٢ .

٢٣- السابق : ص ٥٢- ٥٣ . ٢٤- السابق : ص ٥٣ - ٥٤ .

٢٥- السابق : ص ٧٤- ٧٥ .

٢٦- مايكل ريفاتير: دلائليات الشعر- ترجمة : محمد معتصم - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط - المغرب- ١٩٩٧- ص٨ .

٢٧- السابق : ص ٨ . ٢٨- السابق : ص ١١ .

٢٩- السابق : ص ١٢ . ٣٠ - السابق : ص ١٤ .

٣١- عبد الله راجح : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد- منشورات عيون - الدار البيضاء - ط١- ١٩٨٧م - ص٢٨ .

٣٢- دى سوسيور : علم اللغة العام - ترجمة : يوئيل وسف عزيز - بيت الموصل - العراق - ط٢- ١٩٨٨م - ص١٤٣ .

33- Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p.p. 184.

٣٤- انظر الفصل الثانى من دراستنا هذه ، ومعالجتنا لموضوع

الأوزان المستعملة فى الشعر التفعيلى ، وما يجوز فيها وما لا يجوز .

٣٥- انظر الفصل الثانى ص ٩٣ - ١٠٣ . ٣٦- السابق .

٣٧- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائى لتحليل النص) - ترجمة وتعليق :د. محمد العمرى - أفريقيا الشرق- الدار البيضاء - ١٩٩٩م - ص ٢٤ .

٣٨- إن تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية أمر قد يستحيل تحليله ، ومن ثم فإنه يصعب تعريفه ، ففى حين نستطيع محاكاة الأسلوب أو الطريقة ، إلا أن تعريفه يبقى أمرا صعبا ، ذلك أن الأسلوب يدخل فى إطار ما هو شكلى وتقنى ويرتبط بمفهوم العلامة اللغوية ، وقد تطورت مناحى النظر للأسلوب والأسلوبية على النحو التالى :

* الأسلوب تعبير عن شخصية الكاتب / المرسل .
* الأسلوب أثر فى القارئ/ المستمع .
* الأسلوب تقليد لواقع ما فى النص .
* الأسلوب تأليف خاص للغة ، وهو يشمل :

أ - أسلوبية الانزياح .

ب - الأسلوبية الإحصائية .

جـ - الأسلوبية السياقية .

د - أسلوبية السجلات .

- انظر فى ذلك : د. محمد عبد المطلب : البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٤م

- د. عبد السلام المسدى : الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - ليبيا - طرابلس .

- د. صلاح فضل : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - مختار للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٢م

- هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية - مرجع سابق .

٣٩- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى - دار المعارف - عدد٨٣- ط١- ١٩٨١- ص٣٨ .

٤٠- د. يوسف نوفل : الصورة الشعرية واستيحاء الألوان - دار النهضة العربية - القاهرة - ط١- ١٩٨٥ - ص ٢١ : ٢٢ .

٤١- انظر فى ذلك :

- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ط١- ١٩٩٤ .

- الولى محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ط١- ١٩٩٠ .

- د. محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى -مرجع سابق .

٤٢- نورمان فريدمان : الصورة الفنية - مقالة مترجمة - ترجمة : جابر عصفور مجلة الأديب المعاصر- عدد١٦- القاهرة - ١٩٧٦-ص٣٣ .

٤٣- جان كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة : د. أحمد درويش - القاهرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ط١- ١٩٩٠- ص ٣٢ .

٤٤- انظر : هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية - مرجع سابق - ص ٦٦.

٤٥- انظر :

- السابق : ص ٩٨ - ٩٩ .

- محمد الماكرى : الشكل والخطاب

- محمد نجيب التلاوى : القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ١٩٩٨ م.

٤٦- أ . أ . مندلاو : الزمن والرواية - ترجمة : بكر عباس - مراجعة : إحسان عباس - دار صادر - بيروت - ط١- ١٩٩٧- ص ١٧ .

٤٧- السابق ٢٩ . ٤٨- السابق ٣٣ .

٤٩- هانز ميرهوف : الزمن في الأدب - ترجمة : د . أسعد رزوق - مراجعة : العوضي الوكيل - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - ط١- ١٩٧٢م - ص ٢٣-٢٤ .

٥٠- السابق : ص ٢٥ . ٥١- السابق : ص ٢٥ .

٥٢- السابق : ص ٢٨ : ٣٢ ، وص ٧٦ . ٥٣- السابق : ص ١٢٠ .

٥٤- أ . أ . مندلاو : الزمن والرواية - مرجع سابق - ص٧٦ .

٥٥- إيين نيكلسون ، وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ - ترجمة : فؤاد كامل - عالم المعرفة - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - عدد ١٥٩- مارس ١٩٩٢م - ص .١٨٥

٥٦- شملت عينة البحث مئات القصائد المنتقاة بشكل عينة عشوائية من عصور أدبية متنوعة منذ أقدم عصور الشعر حتى تاريخ البحث .

٥٧- إى . دبليو . جى . فيبس ، وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ - مرجع سابق - ص ١٥٣ : .١٥٤

٥٨- انظر في ذلك :

- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية - نهضة مصر- القاهرة - ط٣- ١٩٦١- ص ٩٧ .

- د. رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢- ١٩٨٥- ص١٤٢ .

- سيد البحراوى : الإيقاع في شعر السياب - مرجع سابق - ص١١ .

٥٩- د. رمضان عبد التواب : المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي - مرجع سابق - ص٤٢ ، ٩١ .

٦٠- مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة

كتابات نقدية - أبريل - ١٩٩٦ - ص٣٤ ، وما بعدها .

٦١- بروكلمان : فقه اللغات السامية - ترجمة : د. رمضان عبد التواب - مطبوعات جامعة الرياض - الرياض - ١٩٧٧- ص٤٥ .

٦٢- د. إبراهيم أنيس : الأصوات اللغوية - مرجع سابق - ص ١٠٦ .

٦٣- د. رمضان عبد التواب : التطور اللغوى مظاهره وعلله وقوانينه - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢- ١٩٩٥- ص١٢٨ .

٦٤- د. يوسف نوفل : شلالات الضوء -مرجع سابق - ص١١٩ .

65- See: Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p.p. 167 - 171.

٦٦- فولفانج آيسر: فعل القراءة (نظرية فى الاستجابة الجمالية) - ترجمة : د.عبد الوهاب علوب - المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة - ط١- ٢٠٠٠-ص ٨٢.

٦٧- آراجون : الوداع " آخر أشعار أراجون " - ترجمة مصطفى عبد الغنى - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٨٩١م - ص ٣٣-٤٣.

٦٨- د . محمد عبد المطلب : النص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٩م - ص ٢٥١ .

٦٩- السابق - ص ٣٠١ .

70- See: Dr Alaa Abd Elhady : " Theory Of The Literary Genre And The Theatre " - op. cit., p.p. 13 - 51.

71- Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p. 185.

72- Ibid .

73- Ibid .

74- Ibid - p. 186.

75- Ibid .

76- Ibid .

٧٧- فولفانج آيسر : مرجع سابق - ص٨٢ .

78- See: Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p. 187.

79- Greimas, A.G. Semantique Structurale. (Larousse, Paris, 1966), p. 53 - from: Dr Alaa : Theory Of The Literary - op. cit., p. 51.

80- Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p. 188.

81- Ibid - p. 187.

82- See : Ibid - p. 188.

83- Ibid - p.p. 189 - 190.

84- Ibid - p. 188.

٨٥- فولفانج آيسر : مرجع سابق - ص٨٢ .

86- Dr Alaa : Early Arabic Performative - op. cit., p.p. 189 - 190.

الفصل الرابع

قصيدة النثر

وتحولات الشعرية العربية

- ❑ أدبية قصيدة النثر .
- ❑ مفاهيم الشعرية وقصيدة النثر .
- ❑ لماذا قصيدة النثر ؟
- ❑ مغالطات قصيدة النثر .
- ❑ انتهاكات قصيدة النثر .
- ❑ الإيقاع فى قصيدة النثر .
- ❑ قصيدة النثر النوع النووى الشعرى .

قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية

مقدمة :

لكأنما هو طريق يصعب السير فيه
إنها هناك . .
تعيد تنظيم الحياة
وتحترق
تبحث عن شيء ما
صوتها يئن
والتاريخ يحاول أن يركلها بقدمه
كقطة برية ليس لها دور فى الرواية
لكنها تحاول من جديد
تمحو كل أحلامها
وتبقى مرتبكة
بمفردها .

ويبقى التساؤل . . هل هذا نص يمكن أن يحمل مسمى قصيدة نثر ؟! أو ما أطلق عليه مؤخرا « قصيدة نثر » ، وهل هناك – فى الأساس – ما يمكن أن يسمى « قصيدة نثر » . . ذلك هو ما يستدعى التناقض الدلالى ، فكيف يجتمع الشعر مع النثر ،

والقدماء من علماء العربية يؤكدون على فصل كل منهما عن الآخر ، والتفرقة الحاسمة بين الشعر والنثر [1] .

وكيف يكون القصيد نثرا والنثر قصيدا ؟ كيف يجتمع جنسان تحددت لكل منهما هويته عبر أزمان موغلة فى القدم ؟

إن الخطاب الشعرى عندما يذكر ، فإنه يستدعى بالضرورة نقيضه النثرى ، ولكنه لا يستدعى بالتبعية تلاحما مع النثرية ، تلك هى أولى الإشكالات التى تفرض نفسها بقوة ، فكيف يكون النثر شعرا ، وكيف يكون الشعر نثرا ؟ ومن أين يكتسب النص موسيقيته التى ألفتها الأذن وارتبط الشعر بها ، فماذا إذن يكون هذا الشكل الجديد « قصيدة النثر » ؟ وما حدود إمكاناته الأدبية ، أهو أدب أم لا أدب ؟ أهو شعر أم لا شعر ؟ وما التقنيات التعبيرية والقوانين التى يمكن أن تحكم نوعه أيا كانت نسبته أو هويته ؟ ذلك ما نسعى لأن يكون .

لقد اعتادت الذائقة العربية - وهذا حقها - أن ترفض كل تحول ، وتراه منافيا للشعرية - ربما لأن مفهومها عن الشعر ليس صحيحا ، لأنها تميل إلى الاستقرار المفهومى ، وهو موقف ليس قصرا على الشعرية وحدها- وإنما يشمل كافة النظريات الإنسانية - وتميل إلى التجميع لا التفريق بناء على متطلبات العقل الإنسانى ، وربما يكون هذا صالحا للموقف الكلاسيكى من الحياة ، أوالموقف الرومانسى بمفهومه الجمعى السائد على

كافة أفراد المؤسسة الحياتية ، ولكنه لا يصلح لطبيعة الأديب والشاعر الذى شهد تحولات فى كافة مناحى الحياة والثقافة مع نهاية القرن العشرين وبدايات القرن الواحد والعشرين . . ذلك الشاعر الذى لم يعد يمثل عضوا فى مؤسسة جماعية ، بقدر ما يمثل هو مؤسسة فردية لا تتشابه مع الحالات الأخرى المعاصرة ، إنه ليس نزوعا إلى الانحلال والانفصال عن مجتمع ، بقدر ما هو محاولة لفهم تحولات الحياة على حدة .

إننا – على الرغم من ذلك – لا نحاول تأسيس شرعية لما يسمى قصيدة النثر ، بقدر ما نسعى لدراسة هذا التحول ، وملاحقته لتمييز الجيد من الردئ فيه ، والكشف عن قوانينه وتقنياته التعبيرية ، وقبل ذلك تعرف كيف ظهر فى أمة ألفت كلاما منمقا تنميقا موسيقيا بطريقة ما ، لقد مر أكثر من ثلاثين عاما على ظهور ما سمى « قصيدة نثر » فى مصر ، ولم تتصد له دراسة علمية موضوعية – سوى شذرات قليلة على استحياء من خلال موضوعات أخرى ، وهو ما يذكرنا بموقف البديع فى الدراسات العربية القديمة التى كانت تعالجه بعد الفراغ من معالجة البيان والمعانى ، نقول إنه لم تظهر دراسة علمية موضوعية [٢] تبحث فى تشكل قصيدة النثر المصرية وتكشف عن تقنيات هذا النوع من الفن ، حتى ولو لإثبات عدم شرعيته إلى الشعر ، أو نسبته إلى جنس أدبى مغاير للشعر ، لقد اهتم علماء

العربية القدامى ونقادها منذ قرون عديدة بالتفريق بين الشعر والنثر ، والكشف عما هو ليس بشعر ، وكلفوا أنفسهم عناء البحث فى زمن قلما تتوفر فيه الظروف المساعدة ، إلا أننا على النقيض من ذلك ، نجد أنفسنا أمام ظاهرة تجاوز عمرها الثلاثين عاما ولا تبحثها دراسة واحدة ، ألا يجوز لنا بعد ذلك أن نتقلد حق بحثها والكشف عن هويتها ؟ .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا أقل من أن نتخذ الطريق التقليدى فى الكشف عن هوية هذا النوع من الكتابة والبحث عن انتماءاتها ، وأعنى البحث فى مدى انتمائها - بداية - إلى الأدب ، ثم إلى الشعرية على فرض أنها شعر ، ثم إلى النثرية على فرض أنها نثر ، ثم انتمائها إلى أى جنس أدبى آخر ، سواء أكانت بالفعل تنتمى إلى نوع معين ، أم تخلق هى نوعها على نحو ما عبر عنها البعض " الكتابة عبر النوعية » .

١- ادبية قصيدة النثر :

يقول تودوروف : « من يجرؤ اليوم أن يفصل بين ما هو أدب ، وبين ما لا يمت بصلة إليه ؟ فهناك منوعات أدبية لا تحصى ، تعرض نفسها علينا ضمن منظورات مختلفة جدا »(٣) .

ربما يكون هذا القول - على اختلاف بيئته - حقيقة ، إلا أنها فى هذه الحالة لا تعد مدخلا ، بقدر انتمائها لأن تكون مهربا

من محاولة التحديد ، فالقانون الأدبى يفرض وجوده على الشكل ، سواء هدمت الحدود بين الأجناس أم لم تهدم ، إنه لا خلاف - بأية حال من الأحوال - على ما هو أدب ، وما هو ليس بالأدب . . وربما - أيضا - يكون لزاما علينا أن نتساءل بدورنا . . . ما الأدب ؟ أو على الأخص : كيف نحكم على شكل ما بأنه أدب أو لا أدب ؟

ربما يبدو - مع ذلك - أن الأدب غير قابل لأن يحدد بحدود صارمة ، أو أنه سيظل محتكما إلى طبيعة الذائقة التى تستطيع أن تميزه عمن سواه ، وعلى نفس المنوال يتغير دائما مفهوم الأدب بتغير الأزمان ، ذلك لأنه ببساطة شديدة كائن حى ، متطور بتطور مستحدثاته ، إنه ينبع كنهر من منبع واحد ، ولكنه لا يتوقف عند نقطة ما . . لأنه دائم التحرك ، دائم التقدم إلى الأمام . . ولو إلى فراغ .

ذلك هو الأدب الذى تأتى صعوبة تحديده لأنه منتج خيالى[٤] . . يرتبط بمكنون النفس منتجا منها وإليها . . والنفس تتأبى والأدب كذلك ، أيكون الأمر هكذا لأن الأدب دائما يطرح مفهومه من خلال النوع (شعر - رواية - مسرحية) ، أم لأن عتباته (العنوان والنوع) هى التى تكشف عنه ؟ . . إنها ليست إشكالية نوع واحد ، ولكنها إشكالية تتعلق بكافة الأنواع . . ولكن على الرغم من ذلك فإنه يمكن طرح

مفهوم للأدب من خلال مفهومه الابتداعى [٥] ، كما يرى ويلك ، ووارين ، ومحاولة تمييز الأدب عما سواه عن طريق الاستعمال الخاص للغة فى الأدب ، « إن اللغة مادة الأدب ، مثلما أن الحجر البرونز مادة النحت ، والألوان مادة الرسم ، والأصوات مادة الموسيقى . غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامدة كالحجر ، وإنما هى ذاتها من إبداع الإنسان ، ولذلك هى مشحونة بالتراث الثقافى لكل مجموعة لغوية » [٦] . وإن كان هذا التحديد لا يميز الأدب بقدر ما يخلط به أنواعا أخرى من الممارسات الإنسانية والتعابير اليومية كالحديث اليومى ، والحوار الإذاعى ، والمحاضرات التى تلقى على الطلاب ، لكننا على الرغم من ذلك يمَكن أن نستغل اللغة - كطبيعة ثنائية - فى تحديد مفهوم الأدب ، لا كلغة حديث يومية ، أو كوسيلة رمزية للتفاهم بين البشر ، وإنما كلغة خاصة يستخدمها الأديب - دائما - بطرائق مغايرة ، ويعمل فيها الانحراف الدلالى الذى يشكل سماته الأسلوبية عمن سواه ، ويجعله فى الآن نفسه ينتمى إلى ذلك المفهوم الواسع - الأدب - .

ويصل كل من ويلك ووارين إلى نتيجة مؤداها « أن العمل الأدبى الفنى ليس موضوعا بسيطا ، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية ، وذو سمة متراكبة مع تعدد فى المعانى » [٧] . وقريب من

هذا ما يصل إليه تودوروف [٨] ، ومحاولته تحديد الأدب من خلال بحث مفهوم الخطاب بمفهومه البنيوى ، الذى يعنى وظيفة الخطاب الأدبى فى مقابل وظيفة الرسالة أو التقرير اليومى .

هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى قد عدنا من جديد نبحث فى وسائل الأدب لا فى الأدب ذاته ، ونجد أنفسنا - كذلك - نبحث فى أدبية الأدب من خلال تميزه عما لا تتحقق فيه الأدبية ، وعلينا - إذن - أن نوسع المفهوم ليشمل كل نشاط إنسانى ليس مكتوبا فقط ، وإنما كل نشاط شفاهى ، وهو ما نجده فى تراثنا العربى القديم ، فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم (الأدب) إلا أنهم تحدثوا عن الأدبية فى النص بمفهومها الكامن فى النفوس ، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة ، وتارة أخرى تحت مسمى الصياغة ، وحسن الرصف [٩] ، وهى معانى كانت ترتبط لديهم بالبحث فى الشعرية وموضوعة الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل له الفرادة الأدبية ، إن الأدبية بهذا المفهوم نشاط لغوى - كتابى / شفاهى - يرتبط بالتنظيم والتخييل والتعبير الشخصى عن رؤية .

إن الأدب - على هذا الأساس - يمكن تحديده على أنه كل نشاط لغوى يسعى إلى خلق إبداع جديد للإمكانات اللغوية والعلاقات التى يمكن أن تنشأ بينها ، إنه تعبير عن الحياة الإنسانية فى أشكال أدبية متنوعة .

ونجدنا مدفوعين لأن نعود مرة أخرى إلى شرط ابن رشيق القيروانى ، وهو النية والقصد ، النية فى كتابة أو قول أدب ، فإن لم تتوفر هذه النية ، فإن المنتج حينئذ لا يمكن قبوله فى الأدب وفى أنواع الأدب .

إن هذا التقريب لمفهوم الأدب يسعى لفرض هيمنة الأديب فى اختيار الشكل الذى يعبر فيه ، كما يسعى الموضوع لفرض هيمنته على الخطاب الذى يتشكل فيه .

وهذا التقريب -ذاته - هو ما يسمح بأن نطرح قصيدة النثر (أو ما يسمى قصيدة النثر) كشكل أدبى ينتمى إلى الأدب وإلى الأدبية ، ذلك لأنه نشاط لغوى مبدع ، يعبر عن رؤية ، مستخدما الوسائل الأدبية من تصوير وتخييل وخلافه .

ولكن يبقى السؤال : أى أدب هو ؟ أهو شعر كما يزعم أصحابه ؟ أم أنه نوع من الأنواع النثرية التى تتشكل فى ظل بنية تسعى لخلق روح شعرية ؟ أم أنه جنس أدبى جديد لا ينتمى إلى هذا ولا إلى ذاك ، وإنما يبحث عن تشكله لأن يكون نوعا ثالثا لا هو شعر ولا هو نثر . . إن البدايات الأولى للألفية الثالثة للإنسان تطرح تحولاتها عن الأدب ، لا بوصفه مؤسسة تنتمى إليها أنواع محددة سلفا يتحرك الأديب فى إطارها ، وإنما كمؤسسات فردية ، تبحث فى مساحة التوتر الإنسانى ، والقلق النفسى ، وتطلعات الفرد وقلقه الدائم ليس على حاضره فقط ،

وإنما على مستقبله الذى أصبح أهم ما يميزه أنه لا معالم واضحة لهذا المستقبل . . ربما من هذه الوجهة يصبح الرفض مفهوما يتشكل من خلاله الأدب ، يقول بريتون : « إن رفض الحياة المعطاة سواء أكان هذا الرفض اجتماعيا أم أخلاقيا (. . .) يوجه الإنسان إلى سلسلة من الحلول الجديدة لمشكلته ونهايته » (١٠) .

٢ - مفاهيم الشعرية وقصيدة النثر :

اهتم علماء العربية ونقادها - القدامى والمحدثون على السواء - بالبحث فى شعرية الشعر ، وإن كان القدامى قد عالجوها تحت مسميات مختلفة ، وجاء ذلك على وجه الخصوص متمثلا فى تفريقهم بين الشعر والنثر ، وبين الشعر والقرآن ، وبين الشعر والخطابة والكتابة ، وكما يقول محمد بنيس « والشعرية العربية لم تنحصر فى الشعر بمفرده ، فهى توجهت أيضا لقراءة النص القرآنى والخطابة والكتابة ، ومواقع هذه النصوص من النص الشعرى متباينة » (١١) .

وقد تشكلت الشعرية العربية - على المستوى النقدى - من خلال الدراسات القرآنية التى سعت - فى المقام الأول - لتفسير النص القرآنى والكشف عن وجوه إعجازه وإعجاز لغته ، وقد كان هؤلاء النقاد والبلاغيون أكثر جرأة فى بحثهم ، حيث رأو أن البرهنة على إعجاز القرآن تتطلب العودة إلى النص الشعرى (١٢) ، ومن ثم عولجت بعض قضايا الشعرية ، وقراءة

ما ليس شعرا من خلال معالجة حل المنظوم ونظم المنثور ، وكان عبد القاهر الجرجانى أقرب الذين بحثوا هذا الأمر إلى روح الشعربة المعاصرة ، التى تعنى التحرك الداخلى فى الخطاب اللغوى ، للكشف عن ظواهره ومكوناته المتراكبة ، والكشف عن العنصر المهيمن من خلال العلاقات المتبادلة بين هذه المكونات ، وقد ربط الجرجانى - فى شعريته - بين اللفظ والمعنى من خلال نظريته فى النظم « بان بذلك أن الأمر على ما قلناه ، من أن اللفظ تبع للمعنى فى النظم ، وأن الكلم تترتب فى النطق بسبب ترتب معانيها فى النفس » (١٣) ، والربط بين اللفظ والمعنى يتواصل مع شعرية الحداثة التى تعتد بالتعبير والتوصيل كأداة منهجية للكشف عن الشعرية ، وتركز على درجة تعالق التعبير بالمحتوى ، وعلى التوصيل الجمالى قبل ذلك .

ويرى نقاد الحداثة الذين اهتموا بالشعرية أنه بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية ، مما يعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الحقة لا تكشف عن نفسها إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

ويحاول « ان ماكاروفسكى » تعريف اللغة الشعرية من خلال رصد اللغة المعيارية ، والتى يرى أنها تكون فى الشعر هى « الخلفية التى ينعكس عليها الانتهاك المتعمد بهدف خلق جماليات للعناصر اللغوية التى تكون العمل ، إنه خروج متعمد

على القواعد المعيارية للغة » [١٤] ، وتتحدد الشعرية فى هذا الانحراف الدلالى الذى يعمد الشاعر إليه لكسر الألفة المعتادة ، ومن ثم الخروج من المعتاد إلى غير المعتاد .

لقد نتجت الشعرية - الحداثية - نتيجة للمسلمات التى وضعها دى سوسيور فى التفريق بين الشعر والنثر ، وبحثه فى علاقة الأدب بالثقافة ، وتنظير الكتابة الأدبية وتحليلها من الداخل ، وهو يرى أن اللفظة المفردة ليست فيها شعرية بذاتها ، وإنما تقتصر وظيفتها على كونها إشارة لشىء ، وتكتسب شعريتها بدخولها مع مفردات أخر ى تشكل معها علاقة شعرية [١٥] .

أما « جان كوين » فيرى أن الشعرية هى الناتج الدلالى عن الممارسة اللغوية للشعر ، وبذلك تصبح الشعرية هى البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر ، ويرى أنها « متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التى تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر » [١٦] ، والمتجاوزات أو المجاوزة عنده Ecore هو غير المألوف ، وهو ما يقابل المجاز بمفهومه الواسع فى العربية ، وهو يرى أن المجاوزة تتحقق فى الشعر والنثر على السواء ، إلا أنها تمثل فى النثر ميلا إلى درجة الصفر ، وبقدر ما تقترب المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية ، والقصيدة « لا يمكن أن تكون شعرية مائة فى المائة » [١٧] .

أما « تودوروف » فقد بحث فى الشعرية من خلال تشكل

الخطاب الأدبى ، والشعرية - عنده - ليست فى العمل الأدبى فى حد ذاته « الأدب الممكن » ولكنها السمة المميزة التى يفترق بها العمل الأدبى عن غيره ، فهى « الخصائص المجردة التى تصنع فرادة الحدث الأدبى ، أى الأدبية » (١٨) ، وهى تعنى بالخطاب الأدبى ككل لا بجزء منه ، « وإنما تعنى ببناه المجردة التى تسميها « وصفا » أو « حدثا روائيا » أو « سردا » (١٩) ، والشعرية تربط بين الأدب واللغة ، وهى ليست قصرا على الشعر ، وإنما يتسع مفهومها ليصبح شاملا لكل الممارسات اللغوية .

وتعد أفضل معالجة للشعرية هى التى قدمها « رومان ياكبسون » والذى يرى أنه ليست هناك حدود فاصلة خاصة بالشعر يمكن تبيانها لتفرقه عن غيره من فنون القول ، فلا الأدوات الشعرية ، ولا الجناسات والأدوات التناغمية الأخرى تستطيع أن تحدد الشعر ، فهذه هى نفسها أدوات تستعملها الخطابة والكلام اليومى ، ويرى ياكبسون أن اللغة ووظائفها تتشكل من ثلاثة أجزاء رئيسة تتوفر فى أى اتصال لغوى ، وهى :

مُرسِل . . . . رسالة . . . . مُرسَل إليه

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفته اللسانية ، وإن كانت وظيفة الرسالة (النص الأدبى) هى التى تهيمن على الخطاب ، وهو ما ينتج عنه الوظيفة الانفعالية أو التعبيرية ، وهنا تتحقق

الشعرية التى لا تعتبر الوظيفة الوحيدة للغة ، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة ، لأنها تبرز الجانب المحسوس للأدلة « إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز عليها لحسابها الخاص ، هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة »[٢٠] ، هذه الوظيفة التى تتحقق فى الشعر وفى النثر على السواء ، وهى تختص بنمط من الممارسات اللغوية ذات علاقة بممارسات دالة متعددة .

« ولا تؤدى كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر ، أو القصر على الوظيفة الشعرية إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل ، وليست الوظيفة الشعرية هى الوظيفة الوحيدة لفن اللغة ، بل هى فقط وظيفته المهيمنة والمحددة »[٢١] ، إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها كمنطوق ينتظمه أسلوب معين ، وهى على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو فى النمط التعبيرى ، أو محاكاة الواقع كما فى نمط المحاكاة ، ويعتبر التركيب المتميز لأجزاء الكلام والقافية والإيقاع والمفردة الخاصة وغيرها من تقنيات الشعر وسائل تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة باعتبارها مركز النص الشعرى ، وهو ما يجعل الأسلوب الأدبى المترتب على هذه النظرة ميالا إلى التجريب اللغوى وكسر القاعدة المعيارية بحثا عن شرارة الشعر ، التى لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام فى مستوى اللغة والتعامل تجريبيا معه .

ويكتسب الشعر عند ياكبسون وظيفته الشعرية بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف ، وتنتج عن ذلك البنية التى تسمى « التوازى » ، وهى تشمل - عنده - أدوات تكرارية ، مثل :

الجناس ، والقافية ، والترصيع ، والسجع ، والتقسيم ، والمقابلة ، والتقطيع ، والتصريع ، وعدد المقاطع أو التفاعيل ، والنبر والتنغيم ، ويمكن لبنية التوازى هذه أن تستوعب كل الصور الشعرية بما فيها من تشبيهات واستعارات ورموز .

وتتحقق الوظيفة الشعرية فى الشعر باعتمادها على الاستعارة أساسا ، فى مقابل النثر الذى يعتمد على الكناية أو المجاز المرسل ، حيث لا يتم الانتقال من شىء إلى شىء شبيه به كما هو الحال فى الشعر ، وإنما يتم الانتقال من شىء إلى شىء آخر مجاور « فالشاعرية (الشعرية) هى مجرد مكون من بنية مركبة ، إلا أنها مكون يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع . . . . إن الشاعرية تتجلى فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة ، وليست مجرد بديل عن الشىء المسمى ، ولا كانبثاق للانفعال ، وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها ، وشكلها الخارجى والداخلى ، ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة » [٢٢] .

والوظيفة الشعرية بهذا الشكل تنظم العمل الشعرى ، وتحكمه ، دون أن تكون بالضرورة بارزة ، ودون أن تسترعى الانتباه « فالأثر الشعرى لايهيمن ضمن مجموعة القيم الاجتماعية ، ولا تكون لها الحظورة على باقى القيم ، ولكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسى للأيديولوﷲية الموجِّه دوما نحو غايته » (٢٣) .

هل يجوز لنا - بعد هذا الاستعراض المقتضب لمفاهيم الشعرية العربية والغربية - أن نعلن انتماء قصيدة النثر إلى مجال الشعرية ، لا بوصفها بنية نصية تخلت عن المفهوم الكلاسيكى للإيقاع فقط ، وإنما بوصفها بنية نص يمكن أن يتحقق فيها **المعانى** التى طالب بها **الجرجانى** ، و**الانحراف الدلالى** الذى دعا إليه **مكاروفسكى** ، **وتراكبها اللغوى** الذى رآه **دى سوسيور** ، **والمجاوزة** التى وضعها **كوين** ، والتى تقابل بنية المجاز فى العربية ، **والخصائص المجردة** التى تصنع فرادة العمل الأدبى من وصف وحدث وسرد عند **تودوروف** ، ومن تركيز على الرسالة **وكسر القاعدة المعيارية** للغة **وإسقاط مبدأ المماثلة** عند **ياكبسون** .

أليست تلك هى الشعرية التى أدخلت إلى بنية النص الشعرى - من قبل - عناصر غير شعرية (مع القصيدة العمودية والنص التفعيلى) وحولتها إلى عناصر شعرية ، مثل السرد بعناصره من :

* راوى (رؤية) بمستوياته .
* تحولات الضمائر .
* بنية حدث .
* تشكلات زمن .
* وصف .
* تعدد خطاب .
* تحدد مكانى .
* تعريف الشخصيات بسمات وأفعال وأسماء .
* تنظيم سردى [٢٤] .

أليست هذه العناصر بنى سردية فى الأساس (عناصر غير شعرية) اقتبسها الشعر وأكسبها صفة الشعرية .

ألا يجوز مرة أخرى أن نبحث قصيدة النثر باعتبارها تمثل شعرية - أو على أدنى مستوى - تحولا من تحولات الشعرية ؟!

إن البحث فيما يسمى قصيدة النثر محفوف بالمخاطر - على الرغم من البعد الزمنى الذى عايشته وظلت مستمرة فيه ، وعلى الرغم من كل التوقعات التى كانت تتنبأ لها بالسقوط - ذلك لأنها فى المقام الأول تعانى من عدم تحديد المفهوم لها بشكل يسمح على الأقل بعدم تداخل أنواع أخرى إليها ، وعدم تحديد مسماها الذى لم يزل بعد مرفوضا على أذن ترى الشعر هو الموسيقى ، وانتهاك الموسيقى يعنى انتهاك الشعرية ، وإسقاطها بالتالى يعنى

إسقاط للشعر ، إذ ماذا يتبقى للشعر بعد أن تسقط عنه الموسيقى؟ !

لقد تصدى النقاد لقصيدة النثر - أو ما يمكن أن يسمى كذلك - وانقسموا فى ذلك إلى الاتجاهات المنطقية حيال مواجهة ظاهرة جديدة : اتجاه مندفع فى التأييد - واتجاه متوسط فى الحكم - واتجاه متزمت فى الرفض .

واعتمد الاتجاه المندفع فى التأييد على مناصرة التيار الغربى الوارد ، واستلهام التجارب الغربية ، والتجريب على شاكلتها ، وكان للترجمة فى هذا دور كبير - سواء ترجمة الإبداع ، أم ترجمة النقد المصاحب له - الترجمة التى أصلت للشكل والمضمون على حد سواء ، يضاف إلى ذلك الرغبة فى ريادة هذا الشكل الذى رأو فيه مبدئيا أنه لا يحتاج إلى جهد ى ودراية بأوزان الشعر وتفعيلاته وزحافاتها ، وما يجوز فيها ، وما لا يجوز ، وكان على رأس هؤلاء أدونيس ، وأنسى الحاج ، وكمال أبو ديب ، ورفعت سلام ، وفخرى صالح وغيرهم وهم فى الغالب الأعم شعراء ، وقليل منهم النقاد [٢٥] .

أما الاتجاه المتوسط فى الحكم فقد حاول التوفيق بين الرؤى الغربية ، وبين البيئة العربية ، وحاول قدر الإمكان التعامل بحرص شديد مع هذا الفن الجديد الذى لم يثبت - من وجهة نظرهم - مكانته بعد ، ولم يكشف عن أدواته ، إلا أنه يمثل

واقعا قائما موجودا بالفعل يستحق المناقشة والتحليل ، وعلى النقد أن يواكبه ، ويبحث فى معطياته ، ومن هؤلاء إدوار الخراط ، ود . صلاح السروى ، ود . صلاح فضل الذى يرى أن قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الثائر على الأعراف ، مما يدعونا بشدة كى نكف عن توصيفها السلبى ، ونعدل عن التشكيك فى مفارقة تسميتها ، لنحاول رؤيتها فى ذاتها ، وقراءة شيء من تجلياتها الناطقة (٢٦) .

وتأسس الرفض المتزمت لقصيدة النثر على رفض تسميتها ، ومن ثم رفض مفهومها ومعناها وشكلها ، وشعريتها ، أما رفض التسمية فهو واضح ، انطلاقا من التناقض الذى يحمله المسمى ، فكيف يجتمع الشعر والنثر فى قرينة واحدة ؟ ، فإن صحت تسمية هذا الكلام شعرا فكلام العرب باطل - كما قال ابن الأعرابى تعليقا على شعر أبى تمام فى القرن الخامس الهجرى ، حوالى الثانى عشر الميلادى - وأما رفض المفهوم والمعنى فهو ناتج من رؤيتهم للإسفاف الذى وقع فيه شعراء هذا النوع من الشعر - على حد تعبيرهم - ومن سعيه إلى تماهى الحدود بين الأنواع الأدبية وأجناس الأدب وأشكاله الفنية ، وأنه يتيح لكل من تعتمل فى نفسه بعض الخواطر الوجدانية ، أو التأملات فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مستوى الشعر ذى المستوى الرفيع ، ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرى ،

وأنه - كما أطلق عليه البعض - شعر الحياة اليومية الذى يعد أهم ما فيه أنه يتميز بالركاكة وإفساد الذوق ، ومن هؤلاء د . على عشرى زايد ، وكمال نشأت ، ود . أحمد درويش ، وغيرهم كثير ممن رفض ، وسيرفض[٢٧] .

إن مثل هذه الرؤى وغيرها ، إنما ترفض ما يسمى قصيدة النثر بمسلمات مسبقة متسرعة ، لأنها تنتج فى المقام الأول من أحكام انطباعية ، ولا ترتكز بأى حال من الأحوال على بنية هذا النوع من الشعر - أو على الأقل تلك الكتابة - واستخراج مفهوم النوع للحكم على تلك الكتابة بأنها شعر أم لا شعر ؟! ، وذلك لأنها تفترض فى الأساس أن قصيدة النثر لا تحمل شعرية لكسرها مفهوم الموسيقى وإسقاطها للبنية الإيقاعية ، وذلك على الرغم من أن مفهوم الشعرية لا يعنى فقط تحقق الموسيقية ، ولا تعنى - فقط - الوزن والقافية ، فقد رأينا فى بحث مفهوم الشعر فى الدراسات النقدية القديمة أن الوزن والقافية لا يصلحان حدا للشعر ، وأن العرب قديما قد عرفت ممارسات شعرية خرجت عن هذا المفهوم إلا أنها لم تصلنا كاملة نظرا لتأخر التدوين إلى مراحل متأخرة ، ورأينا كذلك مع تحولات القصيدة العربية من العمودية حتى وصلت إلى التفعيلية كيف أن الشعر قد نوع فى القافية وبقى شعرا ، ثم أسقط القافية وبقى شعرا ، ثم كسر مفهوم البيت ذى الشطرين واعتمد على مفهوم السطر

الشعرى الذى يطول ويقصر تبعا للمعنى والدفقة الشعرية وبقى شعرا ، ثم خرج عن ذلك كله واعتمد بنية الإيقاع (لا كوزن عروضى) بنوعيه الخارجى من نبر وتنغيم ومدى زمنى ، والداخلى من صوامت وصوائت وبقى أيضا شعرا .

فكيف ظهرت قصيدة النثر فى مصر ، وكيف ترسخ لها هذا المسمى المستعار ؟ والأهم من هذا كله : لماذا قصيدة النثر ؟ .

٣- لماذا قصيدة النثر ؟

احتاج الإنسان لأن يرتدى ملابس تستره وتقيه برودة الشتاء وحرارة الصيف ، ومع تطور الحياة وتراكبها بدأ فى تنويع الأزياء لتناسب تطوره العقلانى ، وارتقائه فى السلم الاجتماعى ، ومثل هذا فعله فى طبيعة مسكنه ، وتنوع مطعمه ، وتلك هى طبيعة الإنسان فى التطور ، وفى البحث عن الجديد ، وقد يبدو هذا منطقيا بالنسبة للأشكال المادية للحياة ، ولكن الحديث عن ظاهرة أدبية أمر مختلف ، فالأدب - على الأقل - لا يمثل أهمية الطعام والشراب ، ولا حتى الأزياء ، ولا يحظى باهتمام الجميع كما يحظى غيره ، والدخول فى هذه المقارنة إنما هو من باب إجحاف للأدب ، لأنها تشبه تماما المقارنة بين جهاز كمبيوتر وفأس بالنسبة لفلاح بسيط يستريح وقت القيلولة تحت شجرة فى الحقل .

نحن إذن نتحدث عن ظاهرة أدبية ، وهى ليست مجرد

ظاهرة أدبية ، وإنما هى قصيدة النثر ، التى أثارت من الجدل ما أثارته - تقريبا - كل الظواهر الأدبية التى ظهرت من قبل ، ولكن فى حينها وآن زمانها ، وتلك الظواهر التى سبقت ، منها ما أثبت أنه يمتلك صلاحية وجوده ، ومنها ما طوته ثنايا الزمن ولم تتقبله الذائقة ، ليس لأنه بالفعل سيء ، ولكن ربما لأنه لم يجد من يدافع عنه ، أو لأنه لم يستطع أن يتخير الاستراتيجية الملائمة لأن يسلك طريقه ، وربما فى المقام الأخير لأنه لم يظهر فى زمن يسمح له بأن يكون . . . . من هنا تأتى الإشكالية والمفارقة فى آن ، فقصيدة النثر تظهر فى زمان يتميز بالوعى من قبل الشعراء والنقاد والمثقفين ، وتحدها محازير الرفض لظواهر أدبية لاقت تعسفا شديدا فى تقبلها ، ولكنها عادت فلاقت من الترحيب على قدر الرفض (مثال ذلك الشعر التفعيلى ، وموقف العقاد منه فى بداية حياته ، ثم الكتابة عليه فى النهاية) ، ومن هنا يتهيب البعض من الرفض قياسا على ذلك . . ومن جهة أخرى فقصيدة النثر تمتلك رصيدا من الحرية فى زمن يتميز بالتمرد والدعوة إلى التجريب والبحث عن أفق جديدة ، زمن بحق يمارس الانفتاح الثقافى بكافة معانية ، فكل الأغطية تزول ، وكل الحدود تتماهى ، ليس فقط على مستوى الشعر ، وإنما على كافة المستويات الحياتية ، وأعنى هنا نظريات الكونية والعولمة والثورة المعلوماتية والتكنولوجية . إن هذه المستويات جميعا

لا يمكن أن تنفصل عن الشعر ، ولا يمكن له أن ينفصل عنها ، لأنه من جهة ما يمثل تعبيرا عن رؤية لها ولغيرها من أبعاد الحياة ، ومن توجهات الإنسان حيال هذا الكون . إننا لا نبتعد كثيرا عن مناقشة الشعر وقضاياه ، وإنما نبتعد بالفعل عن الإجابة عن تساؤلنا حول : لماذا قصيدة النثر ؟

ولعله من المفيد هنا - قبل بحث لماذا قصيدة النثر - البحث فى لماذا الرفض لها قبل البحث فيها ؟ لقد تأسس الرفض - كما سبق - على رفض التسمية فى الأساس ، ولكنه فى الحقيقة لم تكن التسمية أو المصطلح هو السبب الأوحد وراء هذا الرفض ، وذلك لأن قصيدة النثر - منذ نشأتها فى مصر والعالم العربى - وهى ترتبط بمغالطات عديدة منها :

٤- مغالطات قصيدة النثر

٤-١- المغالطة فى المصطلح :

والتى نتجت من المفارقة التى أحدثتها إضافة كلمة النثرإلى قصيدة ، والذى أحدث بدوره صدمة - مبدئية - للمتلقى ، ذلك المتلقى الذى استقر فى ذائقته تفرقة حاسمة بين كل من الشعروالنثر ، ومن ثم فإن تقبل كل ما يكتب تحت هذا العنوان فهو مرفوض تماما .

وقد أحدث هذا التضايف بين مصطلحين قصيدة والنثر إشكالية تمثلت فى انصراف الذهن إلى البحث عن خروج

القصيدة كشعر من النثر كفن ، واعتبار النثر هو الأساس الذى تتولد عنه هذه القصيدة ، على حين أن العكس هو ما يجب أن يكون ، أى اعتبار الشعر هو القاعدة التى انطلقت منها قصيدة النثر ، ومن ثم البحث فى هذه القصيدة كقصيدة . . كنوع من أنواع الشعر الذى أحدث انزياحا فى مفاهيم الشعرية ، أى فى تماسها مع الشعر ومدى خروجها عنه أو قربها منه . وربما يعود بنا هذا إلى جذور ضاربة فى القدم ربما تتلاحم مع الافتراض الذى كان يرى أن العرب قديما كان حديثها اليومى هو الشعر وليس النثر ، ومع أن هذه الفرضية غير قابلة حتى للإثبات ، إلا أنها قائمة تشبه البحث عن النوع الأدبى الأول ، أو عن الإنسان الأول .

٤-٢- المغالطة فى الوعى النقدى (الترجمة وأثرها) :

وقد عملت الترجمة فى اتجاهين :

- **أولهما** : ترجمة النصوص الإبداعية ، وبخاصة نصوص بودلير ، ومالارميه ، وغيرهم .

- **وثانيهما** : ترجمة الأثر الأدبى المصاحب لقصيدة النثر ، وما استتبع ذلك من ترجمة للمصطلح ، وترجمة للكتابات النقدية التى نشأت حول قصيدة النثر ، وهو ما كان له كبير الأثر فى التوجه العربى ، والوعى بهذا النوع من الأدب ، وتحديد ملامحه .

ذلك أن المفاهيم المتعلقة - أو التى يجب أن تتعلق - بقصيدة النثر العربية ، خضعت فى مجملها - وحتى الآن - للتيار الغربى الوارد ، ولم تستطع البحث فى أدواتها العربية عما يمكن أن يستوعب هذا اللون من الأدب ، فى حين أن هذه القصيدة محكمة التعريف محددة الأدوات بالنسبة لهذا التيار الوارد ، وبخاصة فى الفرنسية التى تحدد فى موسوعة برنستون للشعر والشعرية قصيدة النثر على أنها « قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائى ، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر ، وإن كانت لا تعد كذلك . وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعرى (poetic prose) بأنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر (free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات ، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ، ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلا عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة ، وقد تتضمن قصيدة النثر رويا داخليا ، وأوزانا عروضية ، ويتراوح طولها على وجه العموم بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع ، بمعنى أنها تماثل القصيدة الغنائية متوسطة الطول ، وإذا تجاوزت هذا الطول ، فإنها تفقد توتراتها وأثرها ، وتصبح تقريبا نثرا شعريا » [٢٨] .

وذلك على عكس ما هو موجود فى العربية ، التى لم تزل قصيدة النثر فيها تعانى الرفض أساسا ، وينظر إليها على أنها موضة سرعان ما ستنتهى .

أما الفهم العام الذى ارتبط بالتأصيل لقصيدة النثر العربية فقد بدأ من حيث انتهى النقد الفرنسى وما أرساه من مفاهيم حول هذه القصيدة ، أى - كما يعبر رشيد يحياوى - : « بتبنى تعريف لقصيدة النثر قبل أن يوجد ما يطابق التعريف الذى حددوه فى شعرهم » [٢٩] . وهو ما فعله كل من أدونيس فى مقالته بمجلة شعر اللبنانية عدد ١٤لسنة ١٩٦٠م ، وأنسى الحاج فى مقدمة ديوانه « لن » ، وفخرى صالح فى مجلة فصول ، وغيرهم من النقاد ممن سار على نهجهم .

ومن الدلائل التى تؤكد تبنى تعريف لقصيدة النثر يبتعد تماما عن تواجدها الفعلى فى مصر والوطن العربي ، أن الذين تبنوا هذا التعريف من الشعراء والنقاد عادوا مرة أخرى لهدم ما تبنوه ، بل بلغ الحد تبنى عكس ما كان تماما ، سواء على مستوى النصوص الإبداعية ، أم على مستوى النقد والتنظير ، وهو ما فعله أدونيس - مثلا - بهدم مفهوم الوحدة العضوية والإيجاز ، واستبدالهما بالحديث عن التنوع والحرية واللاشكل [٣٠]

٤-٣- المغالطات المتراكمة :

والتى نتجت عن استقرار مفاهيم الشعر والشعرية عبر قرون طويلة ، ذلك أن الذائقة العربية تعارفت على أن الشعر مرتبط بالموسيقى والإيقاع ، وأن الإيقاع يعنى الوزن الخليلى بأبحره المعروفة ، وقد مر بنا أن مفهوم الشعر ذاته مفهوم مغاير عما

استقر فى الأذهان ، وأن مفهوم الإيقاع لا يعنى الوزن الخليلى ، بل إن الوزن الخليلى جزء من الإيقاع يضاف إليه بنية عريضة من الصوامت والصوائت .

٤-٤-المغالطة فى التعريف :

وأخيرا تأتى المغالطة فى التعريف والمفاهيم المتعلقة بقصيدة النثر بشكل عام ، ذلك أن قصيدة النثر ليست فوضى كما يراها البعض - ومنهم سوزان برنار[٣١] .- وليست تمردا على كل ما هو موجود أو مقرر سلفا ، وإنما هى لها - أو يجب على الأقل أن يكون لها - قانونها الحتمى الذى تحتكم إليه (وهو قانون مجهول حتى الآن على المستوى العربى) ، إنها بطبيعتها تميل إلى تجسيم العالم ، وانتهاك المعقول والممكن ، وكشف حالات اللامعقول واللاممكن . . إنها تمرد ، ولكنه ليس تمرد على أعراف وتقاليد موسيقية ، وإنما هى تمرد - فى المقام الأول - على موضوعة شعرية ، رأى الشعراء فيها حاجة ماسة إلى البحث عن شكل يستوعب هذه الموضوعة التى تسعى لأبعاد اقتضتها طبيعة الحياة ، وتطوراته التكنولوجية المتلاحقة ، وتدفقه المعلوماتى ، وطبيعة العولمة وكسر الحواجز ، هنا غدا الشاعر مكشوفا ، ليس فقط أمام ذاته ، وليس فقط أمام جماعته ، وإنما أيضا أمام العالم أجمع ، فلم يجد بدا من كشف هذا المستور ، والكتابة ليس فقط فى موضوعات محلية أو قومية ، وإنما الكتابة

على موضوعات لها فى المقام الأول صفة الإنسانية والكونية ، موضوعة لا تخص بيئة بعينها ، وإنما تخص عالم يحيا به الإنسان ، ولعل هذا يذكرنا بانفتاح العالم الإسلامى العربى على الغرب فى أسبانيا آن الفتح الأندلسى ، فبعد أن استقر بالعرب المقام ، بدأ البحث عن موضوعة شعرية تستوعب تطورات الحياة وأعرافها الجديدة ، فكانت الموشحات كشكل شعرى لموضوعة كان يرفضها الإسلام وقت ظهوره ، وهى الغناء .

من جهة أخرى فقد كانت قصيدة النثر خرقا للغة أحادية ، لغة قومية لجماعة أو لأمة واحدة ، إلى لغة عالمية ، تتبنى المجاز والمفارقة . . . . إلخ ، يفهمها ويكتشف مدلولاتها عالم أجمع على اختلاف بيئاته ولغاته .

إن قصيدة النثر تنتهك إذن . . ولكن تنتهك ماذا ؟ لا شك أن التجريب كان عاملا من العوامل التى ساعدت على هذا الانتهاك ، ولكن التجريب وحده لا يكفى مبررا كافيا لإيجادها – أعنى قصيدة النثر – إن التجريب عادة ما يخترق ، أو يحاول أن يخترق المفاهيم السائدة ، فماذا كان سائدا عند ظهور قصيدة النثر ، أو على الأحرى ما الذى حاولت هذه القصيدة أن تنتهكه ؟

٥- انتهاكات قصيدة النثر

لقد سعت قصيدة النثر – من وجهة نظرنا – إلى عدة انتهاكات وليس انتهاكا واحدا ، وهذه الانتهاكات هى :

١- مفهوم النوع .

٢- مفهوم الشكل .

٣- مفهوم البنية الإيقاعية .

اولا : مفهوم النوع :

تقبلت الذائقة العربية مفهوم الأنواع الأدبية لأزمنة طويلة ، وسعت لوضع الحدود ، بل والتفريق الحاد بين الشعر والنثر ، وأكدت على أن الشعر الجيد واللسان البليغ - أى النثر - يصعب اجتماعهما فى لسان واحد ، إلا أن المحاولات التى سعت لهدم مفهوم النوع لم تتوقف سواء على المستوى الإبداعى أو التنظيرى ، وبات الحديث عن هذه المحاولات اليوم أمر مقرر سلفا ، بل ويعرفه الجميع منذ أرسطو وحتى كروتشه ، ومن تلاهم [٣٢] بل وجدت فى القرن الماضى دراسات عربية جادة بحثت فى شعرية الرواية ، وسردية الشعر ، وما شابهها من دراسات تؤكد تماس الأنواع الأدبية ، وخرق مفهوم النوع ، بما يشى ضمنا بأن هذا يمثل حلقة فى سلسلة مسبوقة ، ومن المنطقى لها أن تكون متبوعة ، إلا أن إعلان قصيدة النثر عن مصطلحها صراحة ، كان جرأة منها فى انتهاك مفهوم النوع .

ثانيا : مفهوم الشكل :

إن انتهاك الشكل بالنسبة للقصيدة العربية ليس أمرا جديدا

عليها ، ولكنه ممارسة تمت لمرات عديدة ، وعبر تطورات مرت بها القصيدة العربية منذ أن بدأ التحول من شكل القصيدة الموزون المقفى ، ومرورا بالتوشيح والموشحات ، وانتهاء بالشعر التفعيلى الذى يطول السطر فيه ويقصر تبعا للدفقة الشعورية ، وتبعا للمعنى المحدد ، ولنظام القافية فيه .

فلو سلمنا بهذا الأمر ، وارتضينا على القصيدة أن تجرب فى أبعاد الشكل عبر قرون طويلة ، فليس من الغريب إذا أن نسلم بما وصلت إليه القصيدة من تجريب على مستوى الشكل الذى صبت فيه قصيدة النثر قالبها ، ولكن أى شكل هو ؟ إن غياب التنظير النقدى لقصيدة النثر أوهم البعض أنه لا شكل لهذا الشكل ، ولكن مع قليل من الموضوعية كانت هناك بعض المحاولات التى بررت لهذا الشكل ، وإن كانت فى معظمها من الشعراء أنفسهم ، ومنها على سبيل المثال محاولة أدونيس لأن يرى فى الوزن الخليلى شكلا جامدا ، ويسعى للبحث عن بديل لهذا الشكل ، وهو فى مشروعه الشعرى يتبنى مبدأ تحرير الشعرية من أى شكل سابق ، ومن ثم فقد جعل هذا المبدأ هو شكله الجديد لقصيدة النثر . . . ولكن هل من المنطقى أن نعبر عن شكل هذه القصيدة بأنها لا شكل لها ؟!

ثالثا : مفهوم البنية الإيقاعية :

استقر مفهوم الإيقاع فى الدراسات العربية والنقدية القديمة

على أنه مقابل للوزن ، وتحددت الأوزان الخليلية فى صورتها النهائية ، وارتبطت مع الوعى العربى النقدى على أنها إيقاعات الشعر منذ أدخل ابن سينا مفهوم الإيقاع من الموسيقى إلى الشعر ، وقد مر بنا أن الوزن مكون من مكونات بنية الإيقاع التى تشمل فيما تشمل مكونات أخرى غير الوزن ، وقد ظهرت بعض الدراسات العربية الجادة التى سعت لتصحيح المفهوم النقدى للإيقاع (٣٣) ، إلا أنه بعيدا عن التتبع التاريخى ، فإنه يمكن ملاحظة انتهاك مفهوم الإيقاع -سواء على أنه الأوزان الخليلية ، أم على أنه البنية الناتجة عن كل النص - انتهاك مارسته النصوص الشعرية منذ قديم الزمان ، ولا أدل على ذلك من التحولات المعروفة التى مرت بها القصيدة العربية عبر تواترها الزمنى الطويل .

ولنكن أكثر جرأة بأن نفترض أن هناك بالفعل قصيدة نثر ، أصبحت تمثل واقعا محتوما مر عليه أكثرمن أربعين عاما ، أو على أقل تقدير ثلاثين عاما ، على أساس أن النصوص الواعية التى أعلنت أنها كتبت فى سياق قصيدة نثر بدأت مع نهاية الخمسينيات أو الستينيات من القرن الماضى ، فإذا سلمنا بذلك - والأمر على ما هو عليه - فلم لا نبحث فى إيقاع قصيدة النثر ؟ أو نبحث فيها عن إيقاع ؟ مع الوضع فى الاعتبار أنه قد استقر فى مفهوم الوعى النقدى العربى خلو قصيدة النثر من الإيقاع - لماذ

؟ - ألأنها تمثل من وجهة النظر النقدية ميلها إلى النثر ؟ وعلى اعتبار هذا الفرض ، فمن الذى يستطيع إثبات أن النثر بدوره يخلو من الإيقاع ؟!!

فإذا أضفنا إلى ذلك أن الوعى النقدى لم يزل بعد يتعامل مع الإيقاع على أنه الأوزان بمفهومها الخليلى ، حتى مع قصيدة النثر ، يقول محمد العبد وهو من مؤيدى قصيدة النثر ، ولكنه يعارضها فى المصطلح : « إن مصطلح قصيدة النثر يتعارض تعارضا تاما مع متطلبات الشكل الذى ينتج فيه كمراعاة الوزن والقافية معا ، أو الوزن وحده على الأقل » (٣٤) . فإذا كان الأمر كذلك فى مفهوم الإيقاع ، فهنا تصبح المحاولة لدراسة الإيقاع فى قصيدة النثر مشروعة - من وجهة نظرنا على الأقل - إلا أنه لا يمكن فى هذا السياق تجاهل بعض الدراسات التى تطرقت لهذا الموضوع ، وإن كانت تتسم بالقلة من ناحية ، وبالاعتراض على ما تبنته من مفاهيم من ناحية أخرى .

ومن هذه المفاهيم ما ورد فى دراسة سلمى الخضراء الجيوشى ، وتمييزها بين قصيدة النثر والشعر المنثور ، حيث تقول عن قصيدة النثر : « إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ ، ولعل إيقاعات

قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنبر وتجاوب الأصوات » [٣٥] .

وهو حديث لا يحدد ماهية هذا الإيقاع ، ولا إمكانية تحدده ، إضافة لأنه - كما يفهم من حديثها - إيقاع يمكن أن يتحقق فى الكلام اليومى العادى لأى متحدث يعبر عن احتياجاته اليومية .

ومن جهة أخرى ، وعلى فرض جدلى بأن الشعر يتقيم بارتباطه بالنظم كما استقر فى الوعى الكلاسيكى « قصيدة النظم » ، فإنه لا يكون حينئذ مرفوضا على الشعر أن يطلق مصطلح قصيدة النثر على ما يكتب ، وهو مايؤكده غالى شكرى ، عندما يتحدث عن قصيدة النثر التى يؤيدها إلا أنه يرفض المصطلح ، لأنه يعد بمثابة التكريس للمنطق المحافظ ، يقول " ليس النثر فى قصيدة النثر هو الذى يمنحها قيمتها الفنية الكلاسيكية القديمة ، وإنما هناك شىء آخر لا علاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثرا ونظما ، وهو الذى يخلق ما ندعوه بالشعر ، كما أن هناك شيئا آخر لا علاقة له بالتخى عن الأوزان الخليلية ، هو الذى يجعل من شعرنا قصيدة حديثة » [٣٦] .

وهو ما نلمحه فى إشارة ذكية للدكتور غنيمى هلال ، فى نقده للشعر على أنه الموزون المقفى ، فعلى الرغم من أنه يعتبر أن « الشعر فى استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى

الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه » (٣٧) . إلا أنه يعتبرأن اعتماد التفريق بين الشعر والنثر على الوزن والقافية « كان هذا التفريق شكليا لا يبين عن روح الشعر ، ولهذاتحدثوا - قديما - عن الشعر المنثور ، كأنهم أقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لا نظم ، كما هو مصطلح عليه . . . فالشعر التعليمى نظم لا شعر ، وكذلك الملاحم فإنها لا تعد شعرا إلا فيما تحتوى عليه من بعض مقطوعات غنائية » (٣٨) .

٦- الإيقاع فى قصيدة النثر :

لعلنا قد استطعنا حتى الآن أن نوسع من مفهوم الإيقاع - شيئا ما - وأن نؤكد على أن الإيقاع يتحقق فى كافة مظاهر الحياة : فى الحركة ، والصوت ، والموسيقى ، واللغة ، وأن الإيقاع فى اللغة ليس هو الأوزان بمفهومها الخليلى ، وليس - كذلك - تعاقب صوتيات قوية ، وأخرى خافتة ، وإنما هو نظام خاص للغة يتحقق من خلال الذات المتكلمة (مبدع النص) حين تقوم هذه الذات المتكلمة بتنظيم حركة اللغة ، وهذا التنظيم إنما هو مظهر من مظاهر الكتابة على اختلاف أنواعها - الأدبية وغير الأدبية - ، وكما يقول بول شاوول : « ليس هناك كتابة دون إيقاع ، وأيا كان نوع هذه الكتابة ، ومهما ابتعدت عن الأدب ، الإيقاع موجود فى كل حركة تصدر عن الإنسان سواء أكانت

ذهنية أم عقلية أم رياضية أم فيزيائية ، اللاإيقاع ليس موجودا إلا فى الموت » (٣٩) .

فإذا سلمنا بهذا ، فإننا يمكن- حينئذ - أن نبحث فى النثر - على اختلاف تشكيلاته : نثر فنى / نثر شعرى / قصيدة النثر - عن إيقاع ، وإن كان الأمرفى حقيقته أننا لا نبحث ، وإنما نحاول الكشف .

إن النثر الفنى - الذى تمثله كتابات الجاحظ ، وعبد الحميد الكاتب ، وأبى حيان التوحيدى ، وغيرهم - يتضمن إيقاعه ، ذلك الإيقاع الذى لا ينبع من الأوزان والقوافى ، ولكنه ينبع من الحركة الداخلية التى تنبنى من دوال صامتة وأخرى صائتة ، تندرج فى إطار سلسلة مضمونية ينتج عنها نشاط لمظهر الكلمات لا يختلط بمعانيها ، وإنما يفرض نفسه دون أدنى وعى منا "فإذا لا حظنا تدريجيا قوة النبرة والصوت الصادر عن الحروف الصامتة والصائتة فسنجد أنها تفلح أكثر من التفعيلة الثنائية فى توصيل صعود وهبوط الكثافة الإيقاعية أو العروضية ، وبعض الصور البلاغية ، أكثر من البلاغة التقليدية » (٤٠) .

ومعنى ذلك أن النثر الفنى تتحقق فيه مستويات الإيقاع الصوتى والإيقاع الحسابى ، وإيقاع النبر ، مما يضفى عليه بعدا إيحائيا وانفعاليا يجعله يقف مع الإيحائية والانفعالية التى ساد الاعتقاد بأن الشعر ينفرد بهما ،إن الإيقاع فى النثر الفنى وسيلة

خلق وإيحاء ، وإذا سلمنا بأن النثر الفنى يتضمن إيقاعا ، فإن قصيدة النثر - وهى محاولة من محاولات البناء الأدبى- تتضمن هى الأخرى إيقاعها ، ذلك الإيقاع الذى يضم - إضافة إلى إيقاعات النثر الفنى - سماتا أخرى تتمثل فى أنها تتحد بإيقاعها ، حيث يولد الإيقاع معها ، إنها بهذا المعنى لا تعتمد على قوالب إيقاعية سابقة التجهيز لتعيد تشكيلها ، ولكنها تعتمد على بنية الإيقاع فى ذاتها ، لتعيد تشكيل هذه البنى بالاعتماد على التنويع والخلق فى مؤثراتها : مثل نبر الكلمة ، والجهر والهمس الصوتيين ، والتوتر النفسى الصاعد والهابط فى بناء الكلمة والجملة ، إنها باختصار تعتمد على إيقاعات يمكن تشبيهها بموسيقى فرعونية ناتجة من مداعبة أوتار قيثارة على شاطئ النيل فى آخر الليل .

ويحدد الدكتور محمد عبد المطلب فى دراسته لقصيدة النثر ، مفهوم الإيقاع فيها ، واختلاف بناه التشكيلية ، يقول : « قصيدة النثر لم تهجر الإيقاع تماما ، ولم تبعده عن منطقة عنايتها نهائيا ، فللحداثيين مناطقهم الإيقاعية الأثيرة ، وهى مناطق تندمج مع البنية اللغوية والدلالية اندماجا كليا ، وفى هذه المناطق يتدخل الحس الصوتى ليكون بديلا للإيقاع المحفوظ ، وهذا الحس يعتمد (الحرفية) مدخلا للإيقاع » [٤١] .

أى أنه يعتمد على الإيقاع الحرفى ، وهو ما يعنى أن قصيدة

النثر استبدلت مفهوم الإيقاع الكمى الخارجى ، بإيقاع آخر أعمق هو الإيقاع الداخلى الكيفى ، وهنا تكمن موسيقية قصيدة النثر ، والتى لم تزل بعد تشكل عائقا لدى المتلقى (القارئ) ذلك أن الأذن العربية تشكلت ذائقتها عبر جماليات الموسيقى الظاهرة ، والنبرة العالية التى تنتج عن الوزن والقافية ، والتى هيمنت على الخطاب الشعرى ، ولطول هيمنتها عبر قرون طويلة ، تحولت فى ذائقة المتلقى ووعيه من كونها سماتا إلى كونها ماهية ، وهو تحول غير مشروع بالطبع ، إلا أنه من باب الاحتمال القوى أنه عندما تعتاد الذائقة هذا الإيقاع الداخلى ، فقد تألفه وتستطيع تذوق جمالياته . يقول محمد عفيفى مطر فى قصيدة بعنوان « منمنمة يرى السكران فى شطح الدمع ويسمع » المقطع الثانى [٤٢] :

ما ثَمَّ من شفِّ الحرير
إلا بقايا هالة رَفَّتْ ملافعُها بآخر عروةٍ
والوعلُ يُنشِبُ من شِعابِ قرونه ذهبا
ويفتحها
فَتَنْحَلُّ الضفيرَةُ . .
أنتِ جوهرةُ الظلامِ ووصفُكِ الوعلُ
المخبَّأُ فيِ
هباء الشِّعر ،
شفُّ حريرك المنقوطِ منسَدِلُ ،

وغيمةُ أحرفٍ شفافةٌ تنحلُّ عن قطر
الندى والجمر ،
ينهمل اشتقَاقُ العشق من برق الجنون
مسَّختُ رأسى فى اندلاع الصدر من
عمق النعومة والزَّغَبْ
وركعت أختَفِنُ الحروفَ . . بكل حرفِ
صَبْوةٌ من
عريك الممدودِ فى السبع الطِّباق
الكونُ أروِقَةٌ بقصرك والعبيدُ يحكِّكون
قوالبَ الملكوتِ فى
حوليَّةٍ عظمَى من القلق الموَلَّد بين
قبْض الشوق
أو بسْط المخاطبة البهيجةِ
أنتِ معنى الحزن أنتِ غمامةُ الفرح
المزلزل فى بكاء الملهمين
فاسْتَنْزِلِى أسماءَ عريك فِى الخلائقِ كى
تكون
مددَ الرياضيَات والإيقاعَ والصورَ
الغوامضَ فى سديمى
كى أكون . .

وبالبحث عن الإيقاع فى قصيدة مطر السابقة ، نجد أنه يتمثل كل المواصفات الإيقاعية الخاصة بتوهج التجربة الشعرية وتوتراتها (**فَتَنْحَلُ الضفيرَةُ . .**) (**وغيمةُ أحرفٍ شفافةٌ تنحلُ عن قطرالندى والجمر**) (**فاسْتَنْزِلِى أسماءَ عريك فِى الخلائقِ**)

إن الإيقاع بهذا المعنى ترجمة دقيقة (للحالة) حالة التجربة آن إبداعها ، ترجمة صادقة لتوترات النص بين السكونية والحركة (**أنتِ معنى الحزن أنتِ غمامةُ الفرح المزلزل فى بكاء الملهمين**) ، بين الصعود والهبوط ، بين الصدق النفسى والادعاء المفتعل (**مسَّختُ رأسى فى اندلاع الصدر منعمق النعومة والزَّغَبْ / وركعت أختَفِنُ الحروفَ . . بكل حرفٍ صَبْوةٌ من عريك الممدودِ فى السبع الطِّباق**) . . . إنه استجابة للحركة الداخلية التى تعتمل آن الإبداع .

إن قصيدة النثر تخلق إيقاعها ، وعلى الرغم من أن هذه المقولة على بساطتها قد تخلق مفارقة فى وعى المتلقين ، وبخاصة من يحصرون بنية الإيقاع فى مفهوم الحركة والسكون (/ 0) الناتجين من بنية الوزن المتراتب عبر أشكال وأنماط موروثة ، إلا أن النثر يخلق إيقاعه . . . وفى اعتقادى أنه من المستبعد أن ننفى فى هذا الطرح أننا نرفض كل ما هو تراثى ، أو نرفض بنية الإيقاع الناتجة عن الوزن والقافية ، أو عن الوزن وحده (الإيقاع الصوتى) ، لأننا بالفعل لا ننفيه ، وإنما نسعى

فقط لتوسيع الرؤية ، والنظر إلى الإيقاع كبانوراما ، وليس إلى جزء أو مكون من مكوناته - فقط - .

وبعيدا عن البحث فى الأسباب التى أدت لهذا التحول فى الإيقاع ، والتى حتما ستختلف باختلاف وجهة النظر التفسيرية والتأويلية ، والتى تدخل فى اختصاص - على ما نعتقد - علماء اجتماع الأدب ، إلا أنه من الأجدى البحث فى كيفية هذا التحول ، وذلك يتطلب أولا التخلى عن المفهوم الجمالى القار للإيقاع ، والذى تمثله بنية صوتية ترتبط بالساكن والمتحرك فى إطار الأسباب والأوتاد ، ثم بالتفكير ثانيا على مستويين :

أولهما : التفكير فى بنية الإيقاع فى شعر ما قبل مرحلة التقعيد للأوزان والأبحر ، تلك المرحلة التى مازالت تعتمد على التكهنات نظرا لضياع شواهدها ، وعدم تسجيل ما دار حولها من نقاش ، وهى بنية تسمح لنا بأن نستعيد ما توصلنا إليه فى الفصل الأول من أن مفهوم الشعر كلية لدى العرب ، أوسع مما نعتقده أو نعرفه عنهم ، ذلك أنه لم يكن لديهم مفهوم واحد للشعر ، وإنما كانت هناك مفاهيم متعددة ، هيمن منها المفهوم المرتبط بالوزن والقافية ، وساعد على ذلك الرواية والرواة لسهولة حفظ هذا الشكل وتعلقه بالأذهان .

من هنا نجد أنفسنا مرة أخرى مدفوعين للتفكير فى هذه المفاهيم الأخرى الغائبة ، والتى لم تكن حتما تعتمد على البنية الصوتية المتمثلة فى الأوزان والقوافى ، وإنما كانت تعتمد على تحقيق جوهر الشعر ، ذلك الجوهر الذى تبين لنا من خلال الفصل الثالث أنه يتمثل فى :

علاقة لغوية منبنية بناء يعتمد على هدم مبدأ السببية بتفتيت عنصر الزمن ، وهذا البناء يتخذ الانزياح (العوالم الممكنة) وسيلته ، ثم تضاف إليه مكونات جمالية أخرى قد تتغير من عصر إلى عصر بحسب تطورات هذا العصر ومنجزاته الثقافية وبناه الإيقاعية التى تشكل مجمل ذائقته .

وهذا ما يعنى من جهة ما أن الإيقاع فى ذاته بنية عريضة ، يمكن للنص الشعرى أن يختار منها ما يتواءم مع طبيعته ، وهو ما حدث مع الشعر العمودى ، الذى اختار من بنية الإيقاع العريضة ، البنى الصوتية المعتمدة على النبرة العالية ، والتى تستجيب لشفاهيته ، ذلك أن النص الشفاهى - عادة - يعمد إلى التراتب الصوتى الظاهرى ، ليحقق فاعليته .

واستمر اختيار هذه البنى الصوتية أيضا ، وإن كان بخلخلة ما ، مع الشعر التفعيلى ، ثم ما لبث أن نحا الشعر مرة أخرى إلى توسيع مفهومه ، ولكن ليس بالعودة إلى الوراء ، وإنما بتطوير بنية الإيقاع ، وتمثل تقنياتها التى لم يكن يعرها أحد اهتمامه من قبل .

وثانيهما : التفكير فى البنية الإيقاعية للنثر ، فى مقابل الإيقاع المتولد عن الشعر الموزون ، ذلك النثر الذى غدا يعتمد على الكتابية أكثر من اعتماده على الشفاهية ، ومن ثم يصبح التركيز على الدال أكثر من التركيز على المدلول ، ويصبح فى الإمكان ملاحظة النبر والتركيب الصوتى ، والأبعاد الدلالية للنظم ، وذلك فى مقابل الإيقاع فى الشعر الموزون ، والذى ينتج من العلاقات التى تنشأ بين نواتين إيقاعيتين (/ 0) (// 0) تتكرران على نحو منتظم ، وفى تراتب مطلق من خلال البيت الشعرى ، مع إمكانية التغيير فى الحركة والساكن بالحذف والإضافة - كما يحدده علم العروض - ثم يحدث نفس هذا التراتب فى الأبيات الأخرى ، وبنفس نظامه الذى اتخذه فى البيت الأول وما داخله من علل (بمفهومها العروضى) .

ويبحث أبو ديب تشكل الإيقاع فى النثر ، ويرى أنه يقوم على إيقاع الفقرة أو السطر لاستناده بقوة إلى الفصل والوصل : « كانت مبادئ الفصل والوصل فى الشعر الخليلى تقوم على طول التفعيلات وحدودها ، وعلى الشطر ثم على السطر ، والشطر والسطر محددان بالقافية ونهاية البيت ، أما إيقاع النثر فيقوم على فصل ووصل من نمط مختلف ينشئه البعد الدلالى المتعلق

بامتداد النفس ، والضغط النابع من تموجات التجربة ، والقراءة ، والحركة الداخلية للهجة الشعرية » (٤٣) .

وعلى الرغم من أن الدكتور كمال أبوديب لم يستفض فى الحديث عن تشكلات هذا الإيقاع فى بنية قصيدة النثر ، إلا أنه يشير إشارة ذكية إلى إمكانية دراسة هذه التشكلات الإيقاعية بالاستعانة بالدراسات البلاغية التى تناولت أسلوب القرآن الكريم وطرق تلاوته (٤٤) .

وبعد هذا الاستعراض المقتضب ، فإنه يمكننا أن نرصد لمكونات الإيقاع فى قصيدة النثر على النحو التالى :

* النبر والتنغيم والمدى الزمنى .
* الحركة والسكون (الصوت / الصمت) .
* الحركة العامة للجملة .
* الفترة وتتابع الفترات .
* التركيب الصوتى للغة النص والأبعاد الدلالية للنظم .
* شعرية الإيقاع التى تنتج من التركيز على الدوال فى تكونها من دال صائت وآخر صامت .

وهو ما تحقق بأشكاله السابقة عند « عبد المعطى حجازى » فى قصيدة بعنوان « صورة شخصية للسيدة ص . ك » (٤٥) :

الآن أنت فى نيويورك

قضيت سهرة طائشة

ثم خرجت تبحثين عن هلال
رمضان
فى الرقع التى تبقت من
ثياب الله
فوق الناطحات ،
والدمى
واللافتات ،
والدخان !
كان السرير خشبة
وللمراهقات أجساد
كأجساد المظليين
كان السرير والجنرال فى
البهو
يتوجان
والغزال والثورة
يسقطان
فوق الحلبة
قبل بداية الرهان
وكنت تشتهين فى السر
نيويورك وتكرهينها

وكنت فى الوحشة تسألينها :
ماذا تبقى لحصان العربة
بعد نفاد الشهوات كلها .

فالإيقاع فى قصيدة حجازى السابقة ، لم ينتج من العلاقات التى تنشأ بين النواتين الإيقاعيتين (فا) ، (علن) اللتان تتكرران على نحو منتظم ، وإنما نشأ من التركيز على الدوال فى علاقاتها ليس بالشئ المشار إليه ، وإنما الدال فى إيقاعه اللغوى (الناطحات / الدمى / اللافتات / الدخان / الجنرال / الغزال / الثورة) ، ومن بناء الجملة فى علاقاتها المنفصلة مع الزمن ، بمعنى هدم مبدأ التراتب والسببية السابق ذكره ، والذى يمكن توضيحه فيما يلى :

٧ - قصيدة النثر ، النوع النووى :

مر بنا فى الفصل السابق أن النوع النووى الشعرى يتكون من :

١- وسيط لغوى متجانس (علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع)

٢- تفتيت زمنى (وهدم لمبدأ السببية) .

٣- إيقاع نغمى .

وسنسعى لتطبيق هذا المعيار على قصيدة النثر ، لنرى إلى أى مدى تحققت فيها الشعرية

أولا : المكون النووى الشعرى لقصيدة النثر :

وهو الذى اتفقنا على أنه يتكون من :

* نواة ، هى العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع[٤٦] ، وهو ما يعنى بناء النص فى إطار عالم غير موجود ، ولكن توجده الكلمات ، أى أنه عالم خيالى ، وإن حوى رموزا خيالية :

(أنت فى نيويورك / تبحثين عن هلال رمضان / فى الرقع التى تبقت من ثياب الله / والغزال والثورة يسقطان / فوق الحلبة / قبل بداية الرهان)

بالطبع فإن « نيويورك » موجودة هنا فى القصيدة ، ولكنها ليست موجودة إلا بالمقدار الذى يسمح بأن يجعلها دلالة واقعية لتمثيل المدنية والتحضر ، ولزاما على القارئ هنا أن يتدخل بشكل من الأشكال لملئ الفراغات ، والفجوات ، والانحرافات التى أحدثها النص ، وهنا تقوم القراءة التأويلية الثانية بدورها فى رد هذا المعطى الواقعى إلى رمزيته التى أرادها له النص ، ومن ثم قبول التواطؤ مع الشاعر فى تقبل دلالات هذا الرمز ، نيويورك القوة . . نيويورك الإباحية فى كل شىء (السهرة الطائشة / الجنس / المراهنة) وذلك فى مقابل البحث عن هلال رمضان ، إنه صراع دينامى بين الخارجى المعاش ، والداخلى المعيش ، اشتهاء نيويورك ، وكراهتها فى آن ، وهنا يتحول

التركيز من المدلول إلى التركيز على الدال الذى يتحول إلى مجاز بمفهومه الواسع .

إن العوالم الممكنة تقتضى بالضرورة فاعلية دور المتلقى فى سد الفجوات التى يحدثها النص ، وكما يقول « ريفاتير » : « مهما قالت لنا القصيدة فى النهاية مما يمكن أن يختلف تماما عن الأفكار العادية عن الواقع ، فإن الرسالة تكون من الصياغة بحيث يجب على القارئ أن يتجاوز عتبة الواقع ، فهو يُحمل أولا على السير فى الاتجاه الخاطئ » (٤٧) .

وهو ما يعنى أن كل شىء فى النص يشير إلى معنى خفى ، وكل نص له نسق خفى ، وعلى كل سمة دالة فى القصيدة أن تقبل الربط بذلك النسق ، وهنا يجب أن يعود كل شىء يقوله النص إلى موضعه المناسب من الشفرة الأولية ، أو بتعبير « ريفاتير » : « علينا أن نعتبر شفرة القصيدة رمزية » (٤٨) .

ذلك أن دلالة النص - النسق المختفى بتعبير ريفاتير- يتم الكشف عنها من خلال ممارسة القارئ للتحويل وسد الفراغات ، والتأويل المعتمد على المرجعية المعرفية للحياة ، وعلى إمكانية إقامة معرفة جديدة تنتج مع النص ، من خلال العلاقات النصية ذاتها التى أحدثها النص فى تعالق هذه الدوال .

« ما يصنع القصيدة ويشكل رسالتها لا علاقة له بما تقوله لنا ، أو باللغة التى تستعملها . بل له العلاقة كلها بالكيفية التى

يُحَرِّف بها المعطى شفرات المحاكاة باستبدال بنيته الخاصة ببناها » [٤٩] .

إن النص – دوما- يحاول خداع القارئ ، بتقديم محاكاة تبدو من النظرة الأولى أنها تقدم صورة للواقع ، ولكنها فى حقيقتها هى شفرة ، ما تفتؤ أن تعطى مفاتيح للقارئ ؛ ليتفاعل هو معها ، ويمحو – شيئا فشيئا – فكرته الواقعية (المحاكاة) ويبطلها ، ويبدأ فى البحث عن الدلالية الفعلية (الدلالة النصية) ، فالنص بقوله شيئا يقول شيئا آخر .

إلا أن العلاقة اللغوية بتحديدها السابق تكفى لتحقق النوع ، ولكنها لا تكفى لتمييز النوع الشعرى عن سواه ، أى لا تفرق قصيدة النثر عن غيرها من الكتابات النثرية الأخرى ، ومن ثم فإنه يجب أن يضاف لهذه العلاقة اللغوية سمات ، أى سمات هذه العلاقة اللغوية .

* **سمات** : وقد رأينا كيف أن السمات التى التصقت بالشعر عبر مراحله وعصوره جميعها من وزن وقافية وخلافه ليست سماتا أصيلة فارقة لتميز العمل الشعرى عما سواه من الأنواع الأدبية ، لأنها تتحقق فيه وفى غيره ، أو على الأقل تسقط عنه عبر التاريخ ، ويبقى النوع هو النوع ، ومن ثم كان البحث عن سمات أخرى تصلح لأن تكون فارقة ، وقد تمثلت فى :

أولا : **البناء الزمنى** الذى يعتمد فى الشعر على التفتيت فى

بنية الزمن ، وهدم مبدأ السببية ، أى هدم ارتباط العلة بالمعلول ، وهو ما يمكن تبيانه فى المقطع السابق ذكره من قصيدة حجازى ، التى تتفكك فيها البنية الزمنية ، وينهدم فيها مبدأ ربط العلة بالمعلول ، حيث يمكن صياغة الحكاية فى هذا المقطع بشكل سردى على النحو التالى :

(أنت فى نيويورك ، قضيت سهرة ، ثم خرجت تبحثين عن شئ ، وبحثت فى كل مكان ، وكنت تحبين نيويورك فى سرك ، وتكرهينها) .

(كان هناك جنرال فى بهو القصر « الفندق » يضاجع مراهقة على السرير ، ويسقطان معا)

ولكن الصياغة بهذا الشكل صياغة سردية ، تعتمد على التراتب والترابط الزمنيين ، حدث يسلم إلى حدث آخر ، ومن الجلى أن هذه الصياغة تختلف كلية عن صياغة النص ، وتراتبها مثلما جاء فيه ، وهو تراتب اعتمد فى المقام الأول على تفكيك البنية الزمنية .

ثانيا : الإيقاع النغمى : وهو الذى اتفقنا على أنه ينتج عن النبر والتنغيم المتفق عليهما بين متكلمى لغة ما ، وأنه إيقاع داخلى ، يحقق التناغم الصوتى فى ذائقة المتلقى ، ويخلق موسيقية ما ، ويعتبر تماثل النبر على مستوى الكلمة والجملة ، هو التشكل والتشكيل الإيقاعى فى الخطاب الشعرى ، وهو ما

يمكن رصده فى المقطع التالى من قصيدة حجازى السابقة :

الآن أنت فى نيويورك

قضيت سهرة طائشة

ثم خرجت تبحثين عن هلال رمضان

فى الرقع التى تبقت من ثياب الله

حيث يشير الرقم إلى نوع المقطع فى أنواعه الخمس السابق تحديدها :

ال آ نَ أن تِ فى نيو يو رك

٣ ١ ١ ٣ ١ ٢ ٤ ٤ ٢

ق ضيـ ت سهـ ر ةَ طا ئـ ش ةَ

١ ٢ ١ ٣ ١ ٣ ٢ ١ ١ ٣

ثم م خ رج ت تب ح ثيـ ن عن

٣ ١ ١ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١ ٣

هـ لا ل ر م ضا ن

١ ٢ ١ ١ ١ ٢ ١

وهو ما يتضح معه أن المقطع من النوع الثالث يهيمن على النص ، وهو المقطع الطويل المغلق بحركة قصيرة (ص ح ص) ، وهو المقطع الذى يختص بموضع النبر غالبا ، حيث أدى انتظامه على فترات متساوقة إلى إحداث الإيقاع الكيفى (الإيقاع النغمى) ، وتلك هى السمة الإيقاعية الوحيدة التى

تحققت فى النص ، إذ لا يوجد أى نوع آخر من أنواع الإيقاع يمكن رصدها .

ثالثا : إمكانية / إمكانية فى حالة الفعل :

وهو ما يعنى انتقال النص فى حال تلقيه من وجود بالقوة إلى وجود بالفعل (الآيسومر) والذى يتكون من :

آيسومر = ﴿ تلقى + نوع نووى « وسيط متجانس + تفتيت زمن » ﴾

وهذه الحالة السابقة تمثل وجود النص ، فى حالته الدنيا قبل أن يحوى ملامح جمالية ، تضاف إلى الآيسومر ، وعندما يحوى النص هذه الملامح الجمالية فإنه ينتقل إلى حالة الآيسوتوب ، وهو الذى يساوى أو أكبر من آيسومر ، وللآيسومر الواحد أشكال مختلفة للآيسوتوب بسبب دخول ملامح جمالية جديدة عليه .

وهكذا تبين لنا أن تحويل السمات إلى ماهية كانت هى مشكلة النقد العربى ، فالوزن والقافية سمات وليست ماهية ، وأن العلاقة السببية تنتفى فى الشعر ، حيث تتعالق مع مفهوم الحقيقة ، والحقيقة المنطقية تختلف عن الحقيقة الشعرية ، ففى الشعر يقبل ما لايقبل فى الرواية مثلا أو القصة .

ومن هنا فإن هذه المكونات جميعها (أولا وثانيا وثالثا) تحققت فى قصيدة النثر ، ولكن - وهذا أمر مهم - ليس على

الإطلاق ، فهناك ما أطلق عليه قصائد نثر ، وهو ليس منه ، وهناك ما اعتمد هذه البنى ، ولكنه لم يستطع أن يشكل من تقنياتها نصا يمثل ما نحن بصدد الحديث عنه ، ومن ثم سيركز التحليل على :

أولا : الكشف عن النص الذى يطلق عليه أو يحمل مسمى قصيدة نثر ، هل هو بالفعل كذلك أم لا ، هل هو شعر أم لا شعر ، وذلك من خلال المعيار الحاكم الحاسم للنوع الشعرى .

ثانيا : مصادر إنتاج الشعرية فى هذا النص ، وهى مصادر لا يمكن تحديها مسبقا ، وإنما يمكن استقراءها ، أو استنتاجها من خلال النصوص ذاتها .

ثالثا : الكشف عن بنية الإيقاع فى هذا النص ، وإن كانت هذه الجزئية تتداخل مع ثانيا ، باعتبار الإيقاع أحد مصادر إنتاج الشعرية ، إلا أننا سنفصلها هنا - مبدئيا - بشكل تعسفى ، نظرا لحداثة الموضوع ، وهو ما سيأتى بحثه فى الدراسة التطبيقية .

٨ - قصيدة النثر فى مصر - كيف ؟

توصلنا إذا إلى أن قصيدة النثر بالفعل هى نوع شعرى جديد يمثل تطورا من تطورات الشعر ، تحققت فيها المكونات النووية للنوع الشعرى ، ويبقى السؤال قائما : ما قصيدة النثر العربية ؟ ذلك لأن التعريف - تعريف أى شىء - أمر لا بد منه لأى مظهر

من مظاهر الحياة ، إلا أن محاولة وضع تعريف محدد شامل ودقيق للظاهرة الأدبية أمر يصعب ، ذلك أنه لا يمكن اعتبار كل مقطوعة نثرية قصيدة نثر ، وإنما يجب استبعاد كل ما هو « غير قصدى » كما تقول سوزان برنار [٥٠] ، وهو نفس الموقف الذى ألمح إليه ابن رشيق القيروانى فى تمييز الشعر عما سواه بالقصد والنية ، تقول برنار : « إن الفن لا يبدأ إلا حينما يوجد إبداع إرادى وواع ، فالفن هو إرادة التعبير عن أعماق الذات بطرق منتقاة على نحو ما يقول ماكس جاكوب » [٥١] ، وهى نفس الملاحظة التى لاحظها شابلان « ألا نقبل أعمالا تحت عنوان قصائد نثر إلا أعمالا اعترف مؤلفوها - بشكل ما - أنهم أرادوا لها أن تكون كذلك » [٥٢] ، وهو ما تسميه سوزان برنار (الإبداع الإرادى) .

وإذا كانت قصيدة النثر يصعب تعريفها ، فذلك إنما كان راجعا إلى ما استقر فى الوعى النقدى من تعريف الشعر بالموسيقى (الإيقاع التفعيلى) ، لذا فإنه ليس من المهم البحث عن تعريف لها ، بقدر أهمية البحث عما يحكم عليه بتسكينه فى النوع الشعرى مما لا يُسكّن ، وهو ما حاولنا التوصل إليه عن طريق النوع النووى الشعرى ، ومن هنا فإن ما ينطبق عليه مكونات هذا النوع يكون شعرا ، سواء أكان قصيدة نثر ، أم غير ذلك من الأشكال التى يمكن أن يحملها أو يأتى بها المستقبل الأدبى

الهوامش

١ - انظر فى ذلك :

- الجاحظ : البيان والتبيين - مرجع سابق .
- عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز - مرجع سابق .
- ابن رشيق القيروانى :العمدة فى محاسن الشعر وآدابه - مرجع سابق - ص٩٩ .
- ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر - مرجع سابق - ص١٤ .
- أبو هلال العسكرى : الصناعتين - مرجع سابق - ص ١٣ .

وانظر معالجتنا للموضوع باستفاضة فى الفصل الأول « الفروق بين الشعر والنثر » من رسالة الماجستير « السرد الشعرى » ، والذى توصلنا فيه إلى أن النثر قد نجح بالفعل فى حداثتنا العربية أن ينتزع من الشعر سلطته التى اكتسبها فى زمن التقليدية ، وأنه أصبحت له السلطة المركزية فى بناء الخطاب الأدبى ، وبخاصة الممارسات التى لم تكن معروفة من قبل مثل : الصحافة والرواية والمسرح والقصة القصيرة ، إلا أن تقنيات التعبير الشعرية قد تغيرت ووسائل الكشف عن الشعرية قد تبدلت ، فلم يعد الشعر مقتصرا على الوزن والقافية ، وإنما غدا البحث فيه عن شعرية تشكل عاملا من عوامل الإبداع .

٢ - ظهرت دراسة بعنوان « النص المشكل » للأستاذ الدكتور محمد عبد المطلب ، أثناء بحثنا ، وهناك دراسة أخرى للدكتور كمال أبو ديب بعنوان « البنية الإيقاعية فى الشعر العربى » وكلتا الدراستين بحثتا قصيدة النثر على أساس علمى .

٣ - تودوروف : مفهوم الأدب - ترجمة د .منذر عياشى - النادى الأدبى الثقافى بجدة - ط١ - ١٩٩٠ - ص ٣٦ .

٤ - انظر : د . شوقى ضيف : البحث الأدبى (طبيعته - مناهجه -

أصوله) - دار المعارف - القاهرة - ط٤ - ١٩٧٢ - ص ٩، يقول : « والأدب - كما هو ذائع مشهور - يقصد به إلى إثارة الانفعالات فى قلوب القراء والسامعين ، ولذلك كان يعتمد على الخيال ، يعتمد عليه فى التركيب الكلى لآثاره » .

٥ - رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب - ترجمة محى الدين صبحى - مراجعة د . حسام الخطيب - المجلس الأعلى للفنون والآداب - سوريا - ١٩٧٢م - ص ٢٢، يقول : « يبدو أنه من الأفضل قصر مصطلح « الأدب » على فن الأدب ، أى على الأدب الابتداعى » .

٦ - السابق - ص ٢٢ .

٧ - السابق - ص ٢٩ .

٨ - تودوروف : مفهوم الأدب - مرجع سابق - ص ٤٥ .

٩ - انظر : محمود الضبع : السرد الشعرى - مرجع سابق - ص ٤٥ .

١٠ - ر . م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة - ترجمة جورج طرابيشى - منشورات عويدات - بيروت - ط٢ - ١٩٨٠ - ص ٦٣، عن أندريه بريتون - المدهش ضد السحر - ص٢٥ .

١١ - محمد بنيس : الشعر العربى - الرومانسية العربية - مرجع سابق - ص ٤٥ .

١٢ - انظر فى ذلك :

- الجرجانى : دلائل الإعجاز - ص ٥٥ .
- الباقلانى : إعجاز القرآن .
- أبو هلال العسكرى : الصناعتين .
- ابن طباطبا : عيار الشعر

١٣ - عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز - سابق - ص ٥٥:

14- Jan Makarovsky , " standard languige and poetic in pragu school reader on En thetics, literary structure and style , ed and tr. paul l. carvin (washington: geargetown unvi press, 1964) p. 17.

١٥ - رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة - ترجمة : محمد برادة - الشركة المغربية للناشرين المتحدين - ط٣ - ١٩٨٥ . - ص ٦١ : ٦٢ .

١٦ - جان كوين : بناء لغة الشعر - ترجمة د . أحمد درويش - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٧م - ص ٢٤ .

١٧ - السابق : الصفحة نفسها .

١٨ - تزفيتان تودوروف : الشعرية - ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال للنشر - المغرب - ط٢ - ١٩٩٠ - ص ٢٣ .

١٩ - السابق : ص٢٤ .

٢٠ - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولى ومبارك حنون - دار توبقال للنشر - المغرب - ط١ - ١٩٩٨ - ص ٣١ .

٢١ - السابق : ص٣١ . ٢٢ - السابق : ص١٩ .

٢٣ - السابق : ص٢٠ .

٢٤ - انظر الفصل الرابع «تجليات السرد فى الشعر» فى بحثنا لموضوع السرد الشعرى - مرجع سابق - ص ١٢٩ : ١٨٠ .

٢٥ - انظر فى ذلك :

- أنسى الحاج - مقدمة ديوان « لن » - دار الجديد - بيروت - لبنان - ط٢ - ١٩٩٤ - ص ١٨، وما بعدها .

- أدونيس : فى قصيدة النثر - مجلة شعر - لبنان - العدد ١٤ - ١٩٦٠ - ص ٨١ : ٨٢ .

- د . كمال أبو ديب : قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع -

- مجلة نزوى - مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - العدد ١٧ - يناير ١٩٩٩م - ص ١٩، وما بعدها .

- رفعت سلام : قصيدة النثر العربية ملاحظات أولية - مجلة فصول « أفق الشعر » - مجلد ١٦ - عدد١ - صيف ١٩٩٧ - القاهرة - ص ٣٠١، وما بعدها .

- فخرى صالح : قصيدة النثر العربية الإطار النظرى والنماذج الجديدة - مجلة فصول - المرجع السابق - ص ١٦٣، وما بعدها .

٢٦ - انظر فى ذلك :

- د . صلاح فضل : إيقاع آخر . . . شعر آخر - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - ١٩٩٣ م - ص ٣٨ .

- د . صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة .

- إدوار الخراط : الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ١٩٩٤ - ص ١٨، وما بعدها .

- د . صلاح السروى : تحطيم الشكل خلق الشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - عدد ١٣ - مايو ١٩٩٧ م - ص ١٢٤، وما بعدها .

- د . غالى شكرى : شعرنا العربى الحديث إلى أين : دار الشروق - القاهرة - ط١ - ١٩٩١ م - ص ٨٢، وما بعدها .

« وإن كان غالى شكرى يساند هذا النوع من الشعر ، ولا ينكر حق الشاعر فى التجريب والتفرد ، إلا أنه يعترض بصفة أساسية على إطلاق التسمية التى تفترض تخصيص خانة محددة بمعنى قيام تقاليد محددة ذات سلطة مطلقة لإبداع أدبى من أى نوع » .

٢٧ - انظر فى ذلك : د . على عشرى زايد : إن كان هذا شعر فكلام

العرب باطل - مجلة إبداع - القاهرة - مارس ١٩٩٦ - عدد٣ - ص ٢٥، وما بعدها .

- كمال نشأت : شعر الحياة اليومية - مجلة إبداع - المرجع السابق - ص٣٨ .

٢٨ - رشيد يحياوى : قصيدة النثر مغالطات التعريف - مجلة علامات فى النقد - ج٣٢ - مج ٨ - مايو ١٩٩٩ - ص ٥٦ .

٢٩ - السابق - ص ٦٢ .

٣٠ - أدونيس : مقدمة للشعر العربى - دار العودة - بيروت - ط ٢ - ١٩٧٥.

٣١ - سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن - ترجمة راوية صادق - دار شرقيات - القاهرة - الجزء الأول - ط١ - ١٩٩٨م - ص ٣٤:٣٥

٣٢ - لمزيد من التفاصيل : انظر الفصل الأول من رسالتنا فى الماجستير - السرد الشعرى - مرجع سابق .

٣٣ - انظر الفصل الثانى من هذه الدراسة .

٣٤ - د . محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى - دار الفكر - القاهرة - ط١ - ١٩٨٩ - ص ١٧٧ .

٣٥ - سلمى الخضراء الجيوشى : الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله - عالم الفكر - ص ٣٤٦ .

٣٦ - د . غالى شكرى : شعرنا العربى الحديث إلى أين - مرجع سابق - ص٨٢ .

٣٧ - د . غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث - مرجع سابق - ص ٣٨٠، نقلا عن إدجار ألان بو .

٣٨ - السابق - ص ٣٨٠ .

٣٩ - بول شاوول : مقدمة فى قصيدة النثر العربية - مجلة فصول « أفق الشعر » - مجلد ١٦ - عدد١ - صيف ١٩٩٧ - القاهرة - ص ١٤٩ .

٤٠ - هنرى ميشونيك : إذا تغيرت نظرية الإيقاع تغيرت معها نظرية اللغة بأكملها - ترجمة كاميليا صبحى - مجلة إضاءة - سما للنشر والتوزيع - القاهرة - عدد ٢ - ٢٠٠١ م - ص ١٤٧ .

٤١ - د . محمد عبد المطلب : النص المشكل - كتابات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ط١ - ١٩٩٩م - ص ٣٥ .

٤٢ - محمد عفيفى مطر : منمنمة يرى السكران فى شطح الدمع ويسمع - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد ٤٠٢ - مارس ٢٠٠١ م - ص ٣٠

٤٣ - د . كمال أبو ديب : قصيدة النثر وجماليات الخروج - مرجع سابق - ص ٢٢

٤٤ - السابق - الصفحة نفسها .

٤٥ - أحمد عبد المعطى حجازى : صورة شخصية للسيد ص . ك - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد ٤٠٢ - مارس ٢٠٠١ م - ص ٢٨ .

٤٦ - انظر الفصل السابق معادلات الآيسوتوب .

٤٧ - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر - مرجع سابق - ص١٤ .

٤٨ - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر - مرجع سابق - ص١٨ .

٤٩ - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر - مرجع سابق - ص٢١ .

٥٠ - سوزان برنار : قصيدة النثر : مرجع سابق - ص ٣٤ .

٥١ - السابق - ص ٣٤ .

٥٢ - السابق - ص ٣٤، نقلا عن شابلان .

الفصل الخامس

دراسة تطبيقية

فى شعرية النص

- **تحليل نص من الشعر العمودى :**

« عيد باية حال » المتنبى .

- **تحليل نص من الشعر التفعيلى :**

« المحال » ليوسف نوفل .

- **تحليل نص من النثر الفنى :**

« الضمير » للمنفلوطى .

يقول نورثروب فراى : « إن كتابة قصيدة ما ، هى ذاتها نظرية فى الشعر » [1] .

ويرى ريفاتير أن كل شىء فى النص يشير إلى معنى خفى ، وكل نص له نسق موجود بشكل خفى ، وأنه « على كل سمة دالة فى القصيدة أن تقبل الربط بذلك النسق ، وهنا يجب أن يعود كل شىء يقوله النص إلى موضعه المناسب من الشفرة » [2] .

هنا نجد أنفسنا مدفوعين - مرة أخرى - لأن نستكشف هذه النظرية (بتعبير فراى) ، وأن نبحث عن ذلك النسق الخفى فى القصيدة العربية عبر تحولاتها التى مارستها خلال القرون الماضية ، ولأن الهدف من هذا التحليل محدد سلفا ، لذا سنحصر تحليلنا لقصائد تمثل مراحل مختلفة لتطورات الشعر العربى ، والتى تتحدد - فى رأينا - فى مرحلة الشعر العمودى ، ومرحلة الشعر التفعيلى ، ومرحلة قصيدة النثر ، وذلك بالانطلاق من مرتكزات هى :

١ - تطبيق المعيار الحاكم الحاسم للنوع النووى الشعرى ، والذى تم تحديده سلفا فى :

نواة [علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع] +

سمات [تفتيت لبنية الزمن + إيقاع نغمى] وهو ما يمثل فى مجمله النظير المتخل Isomer.

٢ - دراسة حالة النظير المتخلق السابقة فى حالة التلقى ، وذلك عند إضافة مكونات جمالية تنضاف إلى المعيار السابق ، أى دراسة الشعر فى حالة انتقاله إلى المناظر المتحقق Isotop.

٣ - دراسة علاقة التجريب فى قصيدة النثر بقضية النوع ، أى علاقة قضية النوع النووى بقضية انزياح النص عن قبول تسكينه ضمن حقل أدبى بعينه للحكم على انتماء هذه النصوص إلى الشعر من عدم انتمائها ، ولم تنتمى أو لا تنتمى ؟

ولأن هذه المرتكزات محددة ومقصودة ، لذا فإن تحليلنا لا يهدف إلى الحصر أو دراسة الإمكانات المتاحة ، لا على مستوى قصائد العمود ، ولا التفعيلة ، ولا النثر ، وإنما يهدف فقط لتحليل نماذج مختارة - قد تكون عشوائية - من مراحل تطور الشعر الثلاث ، ذلك أن دراستنا هنا ليست تاريخية تعنى بحصر وتصنيف الاتجاهات ، أو تحيل كافة النصوص التى كتبت فى الشعر العربى - وذلك أمر يفوق قدرات أى فرد - وإنما هى دراسة تعنى برصد الاتجاهات العامة ، وبخاصة فيما يتعلق بقصيدة النثر الجديدة نسبيا على الساحة ، والتى لم يتم الاتفاق

بعد على تحديد معاييرها وتقنياتها على المستوى النقدى ، ومن ثم فسوف نقتصر على تحليل نماذج من هذه الاتجاهات ، قد لا تكون أفضل النماذج ، ولكنها يندرج الحكم فيها على كل النصوص الشعرية من جهة ، والتى تشترك معها فى المرحلة والشكل من جهة أخرى ، وإن كان الأمر فى قصيدة النثر تحديدا يعتمد على تحليل النصوص التى تثير إشكالية تسكينها إلى نوعيتها أو إلى نوع ما .

ومن هنا فإن التحليل سيركز على تحليل نص من :

- الشعر العمودى ، وهو قصيدة المتنبى « عيد بأية حال عدت يا عيد » .
- الشعر التفعيلى ، وهو نص « المحال » للدكتور يوسف نوفل .
- النثر الفنى ، وهو نص « الضمير » للمنفلوطى ، وذلك بهدف تطبيق المعيار الحاكم للنوع الشعرى ، ومعرفة مدى اختلافه أو اتفاقه مع قصيدة النثر .

١-١- تحليل نص من الشعر العمودى

قصيدة المتنبى « عيد بأية حال عدت يا عيد » [٣] .

١ - عيد بأية حال عدت ياعيد
بما مضى أم بأمر فيك تجديد
٢ - أما الأحبة فالبيداء دونهم
فليت دونك بيدا دونها بيد
٣ - لولا العلى لم تجب بى ما أجوب
بها وجناء حرف ولا جرداء قيدود
٤ - وكان أطيب من سيفى مضاجعة
أشباه رونقه الغيد الأماليد
٥ - لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى
شىء تتيمه عين ولا جيد
٦ - ياساقيى أخمر من كؤسكما
أم فى كؤسكما هم وتسهيد
٧ - أصخرة أنا مالى لا تحركنى
هذى المدام ولا هذى الأغاريد
٨ - إذا أردت كميت اللون صافية
وجدتها وحبيب النفس مفقود

٩ - ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه
أنى بما أنا باك منه محسود

١٠ - أمسيت أروح مثر خازنا ويدا
أنا الغنى وأموالى المواعيد

١١ - إنى نزلت بكذابين ضيفهما
عن القرى وعن الترحال محدود

١٢ - جود الرجال من الأيدى وجودهم
من اللسان فلا كانوا ولا الجود

١٣ - ما يقبض الموت نفسا من نفوسهم
إلا وفى يده من نتنها عود

١٤ - من كل رخو وكاء البطن منفتق
لا فى الرحال ولا النسوان معدود

١٥ - أكلما اغتال عبد السوء سيده
أو خانه فله فى مصر تمهيد

١٦ - صار الخصى إمام الآبقين بها
فالحر مستعبد والعبد معبود

١٧ - نامت نواطير مصر عن عساكرها
فقد بشمن وما تفنى العناقيد

١٨ - العبد ليس لحر صالح بأخ
لو أنه فى ثياب الحر مولود

١٩ - لا تشتر العبد إلا والعصى معه
إن العبيد لأنجاس مناكيد
٢٠ - ماكنت أحسبنى أحيا إلى زمن
يسىء بى فيه عبد وهو محمود
٢١ - ولا توهمت أن الناس قد فقدوا
وأن مثل أبى البيضاء موجود
٢٢ - وأن ذا الأسود المثقوب مشفره
تطيعه ذى العضاريط الرعاديد
٢٣ - جوعان يأكل من زادى ويمسكنى
لكى يقال عظيم القدر مقصود
٢٤ - إن امرء أمة حبلى تدبره
لمستضام سخين العين مفؤود
٢٥ - ويلمها خطة ويلم قابلها
لمثلها خلق المهرية القود
٢٦ - وعندها لذ طعم الموت شاربه
إن المنية عند الذل قنديد
٢٧ - من علم الأسود المخصى مكرمة
أقومه البيض أم آبائه الصيد
٢٨ - أم أذنه فى يد النخاس دامية
أم قدره وهو بالفلسين مردود

٢٩- أولى اللئام كويفير بمعذرة
فى كل لؤم وبعض العذر تفنيد
٣٠ - وذاك أن الفحول البيض عاجزة
عن الجميل فكيف الخصية السود

قصيدة المتنبى النوع النووى الشعرى :

تناولنا مرارا معيار النوع النووى الشعرى ، وحددناه سلفا فى مكوناته التى تفرق النوع الشعرى عن غيره من الأنواع ، وهو ما سنطبقه على قصيدة المتنبى :

أولا : النواة :

والتى تمثلت فى العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع ، وهو ما تحقق فى نص المتنبى ، إذ إن النص فى مجمله علاقة لغوية ، تشكلت من خلال هيمنة غياب المرجع ، فالمتنبى على الرغم من كتابته لهذا النص فى إطار تجربة تتضمن رموزا واقعية بالفعل ، تتمثل فى زيارته لمصر ، ثم سوء العلاقة بينه وبين كافور الإخشيدى ، ثم سجنه ، ثم هروبه من مصر وقول هذا الخطاب (القصيدة) إلا أنه - على الرغم من ذلك - فالنص يعتمد فى معظم علاقاته اللغوية على غياب المرجع ، وذلك ما يتضح فى الأبيات :

١ - ٤ - ٥ - ٦ - ٧ - ٨ - ٠١ - ٢١ - ٣١ - ٤١ - ٧١ - . ٦٢

البيت الأول : يخاطب العيد ويستنكر عليه قدومه .

البيت الرابع : السيف مضاجعه .

البيت الخامس : الدهر عدو سالب القلب والكبد .

البيت السادس : فى الكؤوس هم وتسهيد .

البيت السابع : تحركه المدام والأغاريد .

البيت الثامن : الخمر صافية ، والصفاء لم يكن علاقة لغوية معتادة حتى هذا العصر .

البيت العاشر : أنا الغنى وأموالى المواعيد .

البيت الثانى عشر : جودهم من اللسان .

البيت الثالث عشر : ما يقبض الموت نفسا إلا وفى يده عود نتن منها .

البيت السابع عشر : نامت نواطير مصر عن ثعالبها ، وقد بشمن وما تفنى العناقيد .

البيت السادس والعشرون : للموت طعم يلذ عند . . . .

وهو ما يمثل اثنى عشر بيتا تحقق فيها غياب المرجع ، من بين ثلاثين بيتا هى إجمالى القصيدة ، مما يمكن الحكم عليها بإدخالها فى إطار هيمنة غياب المرجع ، ذلك أن هذا الغياب لا يحسب بالكم ، ولكنه يحسب بالكيف ، والمتنبى فى هذه

الأبيات الاثنى عشر يعتمد العوالم الممكنة ، أى إقامة عالم لا تكون مرجعيته إلى العالم الواقعى ، وإنما يعود إلى العالم المتخيل ، العالم الذى أوجدته الكلمات .

ثانيا السمات :

١- التفتيت الزمنى :

* البناء الحكائى : تضم القصيدة ست حكايات هى على النحو التالى :

- حكاية (١) : وتمثلها الأبيات ٣، ٤ ، ٥ [حديث عن النفس].
- حكاية (٢) : وتمثلها الأبيات ٦ ، ٧، ٨، ٩، ١٠ [حديث عن الخمر] .
- حكاية (٣) : وتمثلها الأبيات ١١ ، ٢١، ٣١، ٤١ [حديث الضيافة] .
- حكاية (٤) : وتمثلها الأبيات ٥١ ، ٦١، ٧١ [حديث عن مصر] .
- حكاية (٥) : وتمثلها الأبيات ٠٢ ، ١٢، ٢٢، ٣٢ [أنا و كافور] .
- حكاية (٦) : وتمثلها الأبيات ٤٢ ، ٥٢، ٦٢ [حديث عن كافور] .

* **البناء غير الحكائى** : تضم القصيدة أبياتا لا تنتمى إلى

البناء الحكائى وتمثلها الأبيات ١، ٢ / ثم الأبيات ٨١، ٩١/ ثم الأبيات ٧٢، ٨٢، ٩٢، ٠٣.

* **تعدد الحكايات** : تضم القصيدة ست حكايات .

* **زمن البداية والنهاية** : مفتت ، إذ ليس هناك حدث واحد يمكن البدء منه فى ترتيب تسلسلى ليسلم إلى حدث النهاية ، حيث تعدد الحكايات أدى لتعدد الأزمنة ، مما جعل لكل حكاية زمنها الخاص فى سياق الحكايات الأخرى ، وزمنها الخاص فى سياق بنية الحكاية الداخلية . فالحكاية (٤) مثلا لها زمنها مع الحكايات الأخرى ، ولها منطقها الزمنى مع بنية أحداثها الداخلية ، فالحدث (اغتيال العبد لسيده وتوليه السيادة) يقتضى حسب التراتب السببى ، وربط السبب بالنتيجة أن يستكمل الحديث عن ذلك الحدث ، إلا أن الخطاب الشعرى ينتقل إلى حدث آخر غير مترابط مع الحدث الأول ، وهو الخصى الذى صار إمام الآبقين بمصر ، وحتى هذا الحدث لم يترابط فى علة ومعلولية مع الحدث الذى يليه (الحر مستعبد والعبد معبود) ، ثم يأتى حدثان آخران هو نوم نواطير مصر عن ثعالبها ، وعناقيد العنب التى لا تفنى رغم حالة البشم التى أصابت الثعالب .

☆ **الفجوات** :

وهى الفجوات التى يحدثها النص بفعل علاقاته اللغوية فى تعالق دلالاتها ، والتى يصبح على المتلقى أن يملأها ، وهى

مرتبطة بحالة هيمنة غياب المرجع والعوالم الممكنة ، إذ إن هذه الفجوات تضم : حذف بعض مكونات الجمل ، وحذف جملة أو أكثر من سياق الخطاب ، والانحرافات الدلالية من مجاز واستعارة وكناية ، وهو ما يمكن رصد بعض مظاهره فى النص من خلال :

- عيد بأية حال عدت ياعيد .
- أطيب من سيفى مضاجعة أشباه رونقه الغيد .
- لم يترك الدهر شىء تتيمه عين ولا جيد .
- فى كؤوسكما هم وتسهيد .
- أصخرة لا تحركنى المدام والأغاريد
- كميت اللون صافية
- أنا الغنى وأموالى المواعيد
- جودهم من اللسان .
- ما يقبض الموت نفسا إلا وفى يده من نتنها عود
- نامت نواطير مصر عن عساكرها فقد بشمن وما تفنى العناقيد
- لذ طعم الموت شاربه / إن المنية عند الذل قنديد (لذيذة الطعم كالسكر) .

ثم يأتى مستوى آخر من مستويات إحداث الفجوات فى النص ، وهو حذف جمل من سياق الحكى ، مثل ما بين البيت

الثالث والرابع ، وما بين البيت الخامس والسادس ، وما بين السادس والسابع ، وما بين البيت الحادى عشر والثانى عشر ، وما بين البيت السادس عشر والسابع عشر ، وهكذا ، ثم ما بين الحكاية والحكاية على مستوى الحكايات الست .

☆ **الاتفاقات الجمالية :**

سيطرة الشفاهية على النص ، ومن ثم الاعتماد على التصوير المرئى الذى يرتسم بالكلمات ، دون الاعتماد على التشكيل البصرى للنص .

☆ **زمن نهاية القصيدة :**

وهو زمن مفقود فى النص ، إذ البيت الأخير ليس هو الزمن المنتهى به ، وإنما نظرا لتفتيت الحدث ، فقد كان لكل حدث نهايته التى تمثل نهاية خاصة ، وليست نهاية عامة لإجمالى الزمن فى النص ، إذ ليس هناك زمن واحد .

☆ **النسب الإحصائية :**

- الحكاية : ست حكايات ٢٢ بيت .
- البناء غير الحكائى : ٨ أبيات .
- هيمنة غياب المرجع : ٢١ بيتا من إجمالى . ٨٢
- الفجوات : ١١ فجوة دلالية ، ٥ فجوات على المستوى السياقى لحذف جمل .

٢- الإيقاع النغمى :

تحقق الإيقاع فى قصيدة المتنبى بشقيه الكمى والكيفى ، إذ تحقق الإيقاع الكمى من خلال استخدام الشاعر لبحر البسيط الذى يمكن رصد حركاته من خلال البيت الأول والبيت الأخير :

عيد بأية حال عدت يا عيد

بما مضى أم بأمر فيك تجديد

/٥/٥/ ٥//٥/٥/ ٥/// ٥//٥/٥/ ٥/٥

//٥//٥ /٥//٥/ ٥/٥//٥/ ٥/٥/٥

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

حيث عروض مخبونة ، والحشو يدخله الخبن فى تفعيلتين .

وذاك أن الفحول البيض عاجزة

عن الجميل فكيف الخصية السود

//٥//٥ /٥ //٥ /٥//٥/٥/ ٥///٥

//٥//٥ /٥/// ٥/٥//٥/٥/ ٥/٥

متفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن متفعلن فعِلن مستفعلن فعلن

حيث عروض مخبونة ، والحشو يدخله الخبن فى تفعيلة مستفعلن فتصبح متفعلن ، وفى فاعلن فتصبح فعلن .

إلا أنه يتضح أن النص لم يلتزم هذا التغيير فى التفعيلات على وتيرة واحدة ، مما يشير إلى أنه أحدث خلخلة فى البنية

الإيقاعية بين الأبيات ، ولكنه على الرغم من ذلك لم تستشعر الذائقة هذه الخلخة ، نظرا للنبرة الموسيقية العالية التى نتجت عن الوزن الواحد والقافية الموحدة .

أما على مستوى ما أسميناه بـ **الإيقاع النغمى** ، فإنه يمكن رصده من خلال المقاطع اللغوية ، والمستويات الصوتية فى البيت الأول على النحو التالى :

عيـ دن ب أيـ يـ ـة حا لن عد ت يا عيـ دُ

٢ ٣ ١ ٣ ١ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٢ ٢ ١

نبر نبر نبر نبر نبر

ب ما مـ ضى أم ب أم رِ فيـ ك تهـ ويـ د

١ ٢ ١ ٢ ٣ ١ ٣ ٣ ٢ ١ ٣ ٢ ١

نبر نبر نبر نبر

أما على مستوى الاتفاقات الجمالية للنص فى حالة انتقاله إلى حالة المناظر المتحقق Isomer فقد اكتسب النص عدة اتفاقات جمالية نتجت عن سيادة معايير جمالية أوجدها التلقى آنذاك ، وهى اتباع عمود الشعر ، وشفاهية النص ، والوزن والقافية ، والمجاز والصور التخيلية .

ومن هنا فإن النص تحققت فيه معايير النوع النووى الشعرى فى منتهى حالة اكتماله ، إضافة إلى المعايير الجمالية التى نتجت من التلقى .

٢-١ - تحليل نص من الشعر التفعيلى

قصيدة « المحال » للدكتور يوسف نوفل [٤]

لو أننى فتشت عن فرائد المحار
لو أننى حدثت أن إصبعىَ صادتا عنقاء
وأن جنة بلا رقيب
غزوتها
وحلق الخيال فى آفاقها
لقيل لى : أجل !
فكل فارس لا بد أن يخلف الغبار
لكن صاحبى عنيد
عيناه توقظ الصباح
فيهرع الصباح لى
وتورق الآمال والأحلام
ألمح اخضرار شىء فى الطريق
وفجأة يملنى الطريق
أمله
ويهرب الصباح
وتذبل الآمال والأحلام
ويجدب المخضر فى الطريق .

قصيدة المحال النوع النووى الشعرى :

اولا : النواة :

وقد تحققت العلاقة اللغوية التى يهيمن عليها غياب المرجع فى نص المحال ، بدءا من عتبة العنوان « المحال » التى تشير فى دلالتها إلى إطار من التوقع والتخييل للعالم الذى سيرتاده النص ، ومنذ الحركة اللغوية الأولى يبدأ النص بالإشارة إلى العوالم الممكنة ، وهيمنة غياب المرجع :

الحركة الأولى ، وتشمل السطر الأول : « لو أننى » .

الحركة الثانية ، وتشمل السطر الثانى : وتتكرر العلاقة اللغوية نفسها فى السطر الثانى ولكن بتركيب دلالى مختلف ، ففى الأولى تفتيش عن فرائد المحار ، وفى الثانية اصطياد عنقاء .

الحركة الثالثة ، وتشمل السطر الثالث ، والرابع : جنة غزوتها .

الحركة الرابعة ، وتشمل السطر الخامس : حلق الخيال فى آفاق الجنة .

الحركة الخامسة ، وتشمل السطر التاسع : عيناه توقظ الصباح .

الحركة السادسة ، وتشمل السطر العاشر : يهرع الصباح لى .

الحركة السابعة ، وتشمل السطر الحادى عشر : تورق الآمال والأحلام .

الحركة الثامنة ، وتشمل السطر الثالث عشر : يملنى الطريق .

الحركة التاسعة ، وتشمل السطر الرابع عشر : أملُ الطريق .
الحركة العاشرة ، وتشمل السطر الخامس عشر : يهرب الصباح .
الحركة الحادية عشرة ، وتشمل السطر السادس عشر :تذبل الآمال والأحلام .

وهو ما يمثل اثنا عشر سطرا تحقق فيها غياب المرجع ، من بين سبعة عشر سطرا هى إجمالى القصيدة ، مما يمكن الحكم بهيمنة غياب المرجع ، وبناء النص فى إطار العوالم الممكنة ، أى إقامة عالم لا تكون مرجعيته إلى العالم الواقعى ، وإنما يعود إلى العالم المتخيل ، العالم الذى أوجدته الكلمات .

ثانيا السمات :

١- التفتيت الزمنى :

* **البناء الحكائى** : تضم القصيدة أربع حكايات هى على النحو التالى :

- حكاية (١) : ويمثلها السطر ١ [البحث عن فرائد المحار] .
- حكاية (٢) : ويمثلها السطر ٢ [الأصابع تصطاد عنقاء] .
- حكاية (٣) : ويمثلها الأسطر من ٣ إلى ٧ [غزو جنة] .
- حكاية (٤) : ويمثلها الأسطر من ٨ إلى ٧ [أنا والصباح] .

* **تعدد الحكايات** : تضم القصيدة أربع حكايات .

* **زمن البداية والنهاية :**

زمن البداية مفتت ، نظرا لتعدد الحكايات ، وكذلك زمن النهاية فى كل حكاية ، إلا أن القصيدة انتهت عند زمن جاء فى السطر الأخير (يجدب المخضر فى الطريق) .

التراتب والسببية :

الخطاب الشعرى يعتمد هدم مبدأ السببية ، فعلى سبيل المثال تنهدم العلاقة بين العلة والمعلول فى الحكاية الرابعة ، إذ (عند الصاحب) لا يسلم إلى حدث (إيقاظ الصباح) ، والأخير لا يسلم إلى حدث (يهرع الصباح لى) ، وهذا لا يسلم إلى حدث (تورق الآمال والأحلام) . . . . وهكذا ما يتضح معه انهدام مبدأ السببية على مستوى البناء الزمنى لتراتب الأحداث .

☆ **الفجوات :**

حيث أحدث النص فجوات نتجت من تعالق العلاقات اللغوية فى الخطاب الشعرى والتى ترتبط بحالة هيمنة غياب المرجع والعوالم الممكنة ، وتترك للمتلقى الحرية فى أن يملأها ، وهو ما يمكن رصد بعض مظاهره فى النص من خلال :

- إصبعئَ صادتا عنقاء
- جنة غزوتها

- حلق الخيال فى آفاقها
- عيناه توقظ الصباح
- فيهرع الصباح لى
- تورق الآمال والأحلام
- وفجأة يملنى الطريق أملُه (الطريق)
- يهرب الصباح
- تذبل الآمال والأحلام

ثم يأتى المستوى الثانى من مستويات إحداث الفجوات فى النص ، وهو حذف جمل من سياق الحكى ، مثل حذف بقية الحكاية من السطر الأول ، وحذف بقية الخطاب الحكائى من السطر الثانى ، وحذف ما بين السطر الثامن والتاسع ، وما بين السطر العاشر والحادى عشر ، ثم ما بين الحكاية والحكاية على مستوى الحكايات الأربع .

☆ الاتفاقات الجمالية :

سيطرة الكتابية ، ومن ثم الاعتماد على التشكيل البصرى للنص ، حيث يعطى السطر من خلال طوله وقصره إيحاءً ما بدلالة ، ومع تعدد الدوال يتشكل المعنى الإجمالى للنص ، الذى يساهم فيه ذلك التشكيل البصرى .

☆ زمن نهاية القصيدة :

زمن النهاية فى النص يأتى مع السطر الأخير ، إلا أن لكل حكاية زمنها الخاص الذى يرتسم من خلال علاقاتها النصية ، ولكنه فى مجمله يعتمد ، التفتيت أى هدم مبدأ السببية ، وارتباط العلة بالمعلول كما سبق .

☆ النسب الإحصائية :

- الحكاية : أربع حكايات ٢٢ بيت .
- البناء غير الحكائى : لا يوجد .
- هيمنة غياب المرجع : ٢١ سطرا من إجمالى . ١٧
- الفجوات : ١٠ فجوة دلالية ، ٥ فجوات على المستوى السياقى للحكاية .

٢- الإيقاع النغمى :

استخدم الشاعر بحر الرجز ، مع إسقاط القافية ، وإحداث بعض الزحافات والعلل فى تفعيلاته ، مما أحدث نبرة موسيقية عالية ، وهو ما يمكن رصده من خلال السطور الأول والثانى والثالث :

لو أننى فتشت عن فرائد المحار
/ ٥ / ٥ // ٥ / ٥ / ٥ // ٥ / // ٥ // ٥ / ٥ / ٥٥
مستفعلن مستفعلن متفعلن فعْلانْ

لو أننى حدثت أن إصبعىَ صادتنا عنقاء

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥ //٥//٥ /٥/٥ /٥٥

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن مسْتفعْ

وأن جنة بلا رقيب

متفْعلن متفْعلن مُتفْعلْ

وهو ما يتضح معه أن التفعيلات النص لم تسر على وتيرة واحدة ، مما يشير إلى أنه أحدث خلخلة فى البنية الإيقاعية بين السطور ، إلا أن النبرة الموسيقية العالية التى نتجت عن الوزن غطت على ذلك .

أما **الإيقاع النغمى** ، فيمكن رصده من خلال المقاطع اللغوية ، والمستويات الصوتية فى السطر الأول على النحو التالى :

لو أن نَ ‏ نى فت تشـ تُ عن ف را ئـ

٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٢ ١

دلـ محـ حاز

٣ ٣ ٤

لو أن نَ نى حد دث تُ أن نَ إص ب

٣ ٣ ١ ٢ ٣ ٣ ١ ٣ ١ ٣ ١

إن انتظام المقطع من النوع الثالث على فترات متساوقة منح النص إيقاعا كيفيا (الإيقاع النغمى) (٥) .

أما على مستوى الاتفاقات الجمالية للنص فى حالة انتقاله إلى حالة المناظر المتحقق Isomer فقد اكتسب النص عدة اتفاقات جمالية نتجت عن سيادة معايير جمالية أوجدها التلقى آنذاك ، وهى انتهاك النص لمفهوم الوزن والقافية ، وكتابية النص ، أى اعتماده على التشكيل البصرى ، يضاف إلى ذلك بنية من المجاز والصور التخيلية .

ومن هنا فإن النص تحققت فيه معايير النوع النووى الشعرى فى منتهى حالة اكتماله ، إضافة إلى المعايير الجمالية التى نتجت من التلقى .

١-٣- تحليل نص من النثر الفنى
نص « الضمير » للمنفلوطى [٦] .

أتدرى ما هو الخلق عندى ؟

هو شعور المرء أنه مسؤول أمام ضميره عما يجب أن يفعل .

لذلك لا أسمى الكريم كريما حتى تستوى عنده صدقة السر وصدقة العلانية .

ولا العفيف عفيفا حتى يعف فى حالة الأمن كما يعف فى حالة الخوف .

ولا الصادق صادقا حتى يصدق فى أفعاله صدقه فى أقواله .

ولا الرحيم رحيما حتى يبكى قلبه قبل أن تبكى عيناه .

ولا المتواضع متواضعا حتى يكون رأيه فى نفسه ، أقل من رأى الناس فيه .

. . . .

الخلق هو الدمعة التى تترقرق فى عين الرحيم كلما وقع نظره على منظر من مناظر البؤس ، أو مشهد من مشاهد الشقاء .

هو القلق الذى يساور قلب الكريم ، ويحول بين جفنيه والاغتماض كلما ذكر أنه رد سائلا محتاجا ، أو أساء إلى ضعيف مسكين .

هو الحمرة التى تلبس وجه الحى خجلا من الطارق المنتاب الذى لا يستطيع رده ، ولا يستطيع مد يد المعونة إليه .

هو اللجلجة التى تعترى لسان الشريف حينما تحدثه نفسه بأكذوبة ربما دفعته إليها ضرورة من ضروريات الحياة .

هو الشرر الذى ينبعث من عينى الغيور حينما تمتد يد من الأيدى إلى العبث بعرضه أو بكرامته .

هو الصرخة التى يصرخها الأبى فى وجه من يحاول مساومته على خيانة وطنه أو ممالأة عدوه .

نص الضمير النوع النووى :

نظرا لأننا نسعى لتطبيق معيار النوع النووى الشعرى على نصوص أدبية لمعرفة ما يمكن الحكم عليه بأنه شعر ، وما يمكن الحكم عليه بأنه ليس شعرا ، لذا فإننا سنطبق معيارنا على نص نثرى ، لمعرفة مدى اتفاقه أو اختلافه عن النص الشعرى ، ومن جهة أخرى لإثبات صدق هذا المعيار للحكم على ما هو شعرى .

اولا : النواة :

تحققت العلاقة اللغوية فى نص المنفلوطى ، إلا أن هذه العلاقة اللغوية لا يهيمن عليها غياب المرجع ، ذلك أن العلاقات اللغوية للنص تشير فى دلالاتها إلى العالم الواقعى ، وإن كانت هناك علاقات لغوية قد يشتبه فيها غياب المرجع ، إلا أنها قد

تحولت بفعل التطور الزمنى من دلالتها الاستعارية إلى الدلالة الواقعية ، وذلك مثل :

- **« شعور المرء أنه مسؤول أمام ضميره »**
- **يبكى قلبه قبل أن تبكى عيناه .**
- **القلق الذى يساور قلب الكريم ، ويحول بين جفنيه والاغتماض .**
- **الحمرة التى تلبس وجه الحى خجلا .**
- **تحدثه نفسه بأكذوبة .**

ذلك أن هذه العلاقات اللغوية فى مجملها لم تعد تكتسب صفة الاستعارية ، لأنها أصبحت تمثل جزءا من بنية التراكيب اللغوية المستعملة فى حياتنا اليومية ، أى أنها أصبحت لا تدل على عوالم ممكنة ، ومن ثم فقد أصبحت دلالتها عند المتلقى أحادية المرجع ، وبالتالى فإن المرجع متحقق ، وليس غائبا . فالقيمة تتحدد ليس بوجود الاستعارة والمجاز والكناية ، وهى متواجدة هنا ، وإنما تتحدد باشتغال هذه البلاغيات فى النص ، وهو ما لم يتوفر هنا .

ثانيا السمات :

١- التفتيت الزمنى :

*** البناء الحكائى** : يدور النص فى إطار بنية حكائية واحدة ، يتحدث فيها الكاتب عن الضمير ، وتترابط عناصر

الحكى فى انتظام مبدأ السببية ، أى السبب الذى يؤدى إلى نتيجة ، وذلك يهيمن على كل علاقات النص اللغوية :

- السطر الأول : أتدرى ما هو الخلق عندى؟ ﴾مفتاح الحكى/ سبب .

- السطر الثانى : هو شعور المرء . . . .[نتيجة] .

- لذلك لا أسمى الكريم كريما حتى . . . . . . [نتيجة] .

- ولا العفيف عفيفا حتى . . . . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

- ولا الصادق صادقا حتى . . . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

- ولا الرحيم رحيما حتى . . . . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

ولا المتواضع متواضعا حتى . . . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

وفى الفقرة الثانية المختارة من النص :

الخلق هو الدمعة . . كلما . . . [نتيجة/ سبب/ نتيجة] .

هو القلق الذى يساور . . . كلما . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

هو الحمرة التى تلبس وجه الحى . . [نتيجة / سبب / نتيجة] .

وهكذا فى بقية علاقات النص اللغوية ، وهو ما يؤكد ارتباط العلة بالمعلول ، حيث كل حدث يؤدى إلى نتيجة ، ويرتبط بما قبله وما بعده ، وهو ما يشير إلى أن البناء الحكائى مترابط فى النص .

* **تعدد الحكايات :** يضم النص ٧١ حكاية ، هى عدد فقرات النص ، إلا أنها تترابط على مستويين ، على مستوى

الترابط مع الحكايات المتعددة ، أى أنها حكايات تدور فى إطار حكاية واحدة هى « حكاية الضمير » ، وعلى مستوى الحكاية الواحدة داخليا .

☆ **زمن البداية والنهاية :**

زمن البداية مترابط ، رغم تعدد الحكايات ، وكذلك زمن النهاية فى كل حكاية ، ذلك أن زمن البداية يأتى مع الجملة الأولى (أتدرى ما هو الخلق عندى؟) ، أما زمن النهاية فينتهى فى كل حكاية من الحكايات السبع عشر مع الجملة الأخيرة لها ، وإن كان الزمن الكلى النهائي للحكاية مفتوحا ، ولكن موقعه فى نهاية النص

التراتب والسببية :

النص يعتمد مبدأ الترابط السببى ، وارتباط العلة بالمعلول .

☆ **الفجوات :**

لم يحدث النص فجوات علي طول العلاقات اللغوية فى خطابه .

☆ **الاتفاقات الجمالية :**

سيطرة الكتابية على النص ، ومن ثم الاعتماد على التشكيل البصرى للنص ، من النظام السطرى ، إلى النظام الفقرى (الفقرات) ، إضافة لعلامات الترقيم من تعجب واستفهام . . . إلخ .

☆ **النسب الإحصائية :**

- الحكاية : ٧١ حكاية ، هى عدد فقرات النص .
- البناء غير الحكائى : لا يوجد .
- هيمنة غياب المرجع : لا يوجد .
- الفجوات : لا يوجد .

٢- الإيقاع النغمى :

لا يوجد ، اللهم إلا بعض مظاهر السجع (المسنين / المسيئين) ، والجناس الناقص (أفعاله / أقواله) والتى تحدث جرسا موسيقيا ، ولكنه لا يصل إلى مستوى الإيقاع .

ومن هنا فإن النص لم تحقق فيه معايير النوع النووى الشعرى ، ولا واحدة من سمات هذا النوع ، اللهم إلا العلاقة اللغوية ، مع ثبات وجود المرجع ، ومن ثم فإن النص لا يمكن الحكم عليه بأنه شعر .

وهذه النتيجة منطقية ومعروفة سلفا ، ولكننا نسعى فقط لإثبات صحة المعيار الحاكم الحاسم للنوع الشعرى ، ليفرقه عن غيره من الأنواع ، ومن جهة أخرى لنطبق المعيار على قصائد نثر ، لنقارن من خلالها بين هذه القصائد النثرية ، وبين النثر الفنى الذى قد يتوهم أنه لا يفرق بينه وبين قصائد النثر من شىء .

وتأكيدا منا لصحة هذا المعيار ، فقد قمنا بتحليل نصوص

نثرية يتوهم فيها علو النبرة الشعرية كما تلقتها وتعارفت عليها الذائقة العربية ، مثل نصوص للنفرى من المواقف والمخاطبات ، ونصوص لجبران من آلهة السابق ، ونصوص للرافعى من وحى القلم ، ونصوص لعبد الله بن المقفع من الأدب الصغير ، ونصوص لأبى حيان التوحيدى من رسالة الصداقة والصديق ، وغيرها ، إلا أنها اتفقت جميعها فى النتائج التى كشف عنها تحليل نص المنفلوطى ، وهى وجود علاقة لغوية ، ولكن فى حالة ثبات أو وجود أو أحادية المرجع ، وترابط البناء الزمنى فى ارتباط العلة بالمعلول والسبب بالنتيجة ، وانتفاء البنية الإيقاعية ، اللهم إلا بعض المحسنات البديعية التى تنتج جرسا موسيقيا ، ومن ثم لا يمكن الحكم عليها بأنها شعر ، وقد وجدنا أنه من الإطالة إيرادها بما أن النتيجة فيها جميعا واحدة . هى النتيجة التى ظهرت فى تحليل نص المنفلوطى .

الهوامش :

١ - نورثروب فراى : الأسطورة والرمز - طريق الإسراف - ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ص ١٠ .

٢ - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر - مرجع سابق - ص ٢٠ .

٣ - المتنبى : الموسوعة الشعرية - المجمع الثقافى - الإمارات العربية المتحدة - الإصدار الأول - ٢٠٠ م .

٤ - د. يوسف نوفل ك شلالات الضوء - مرجع سابق - ص ١١٩ .

٥ - انظر الفصل الثالث لتحليل القصيدة نفسها - ص ١٦٧ - ١٦٩ .

٦ - المنفلوطى : النظرات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ١ - ١٩٩٦ م - ص ١٥٩ - ١٦١ .

تعقيب

رأينا أن هذه الدراسة قد انطلقت من هدف عام مؤداه البحث فى إشكالية النوع الأدبى ، باعتبارها إحدى الإشكاليات التى لم تزل تشغل حيزا من الفكر النقدى قديمه وحديثه .

وقد ركزت الدراسة فى بحثها على نوع أدبى واحد من الأنواع الأدبية ، وهو الشعر ، إلا أنها سعت من خلال دراستها للشعر لأن تخرج بمعايير يمكن تطبيقها على الأنواع الأدبية الأخرى ، وإن كان بإحداث بعض التعديلات فيها بما يتماشى مع طبيعة هذا النوع المغاير .

ومن خلال سير الدراسة يمكن مناقشة مايلى :

أولا - فيما يتعلق بمفهوم الشعر فى الدراسات العربية والنقدية القديمة ، توصلت الدراسة إلى أن العرب كانت لديها مفاهيم متعددة ومختلفة لذلك الشعر ، متعارف عليها فى أنفس كل منهم ، ولكن على ما يبدو أن الذى ساد فى النهاية ، هو ذلك المفهوم الذى يعمد إلى اعتماد الوزن والقافية ، ويربط بينهما وبين الشعر ، وبخاصة أن المجتمع الجاهلى فى فترة ما قبل الإسلام مباشرة ، كان قد بدأ فى التحول من الشفاهية المطلقة إلى الكتابية فى

بداياتها ، ومن ثم يمكن الوصول جدلا إلى أن مفهوم الشعر لم يكن ينحصر فى الكلام الموزون المقفى فقط ، وإنما فى كل كلام يحمل المجاز والاستعارة ، وضروب البلاغة ، وأساليب التصوير ، ويتمثل موسيقى تختلف باختلاف إيقاعها داخلية كانت أم خارجية .

أن الرواية والرواة ساعدت على تأصل مفهوم الوزن والقافية فى الشعر ، دون سواه من المفاهيم المتعددة التى كانت معروفة آنذاك ، وذلك لسهولة حفظ الكلام الذى يجرى على وتيرة واحدة وبشكل محدد ، أى الموزون المقفى .

أن العرب كان لديها مفهوم واسع عن الشعر ، ولكن هذا المفهوم الواسع لم يكن يدون ، بل لم يكن يعنيهم تدوينه أصلا ، لأنهم تعارفوا فيما بينهم على خصائص ثابتة يتناولونها جميعا كتقليد أدبى متوارث ، ولعل هذا ما يفسر تشابه كل القصائد الجاهلية فى شكلها الخارجى وبنيتها ومضمونها .

وهو ما يعنى فى النهاية أن مفهوم الشعر لدى العرب كان أوسع مما نعتقده أو نعرفه عنهم ، وهو ما يسمح لنا بالظن أن تحولات القصيدة العربية فى عصرنا الحاضر ما هى إلا تحولات طبيعية لمفاهيم الشعر التى لم يرد ذكرها

كتابة ، ولكنها راسخة فى قريحة العربى يعرفها بالفطرة والغريزة .

ثانيا – فيما يتعلق بقصيدة التفعيلة وتطور مفهوم الشعر معها ، توصلت الدراسة إلى أن مصطلح الشعر التفعيلى هو أقرب المصطلحات المعبرة عن هذا النوع من الشعر باعتباره مجموعة من التفاعيل المتجاورة والمتزاوجة لا تفعيلة واحدة .

وأن القصيدة التفعيلية كانت تحولا حتميا من تحولات القصيدة العربية ، وتجريبا نجح فى أن يحفر له مساحة على الخريطة الشعرية دون أن يلغى وجود ما سبقه من أشكال ، رغم مما أحدثه من خلخلة فى مفهوم الوزن والعروض .

وأنه لدى شعراء التفعيلة قد أصبحت الضرورة الشعرية انحرافا مقصودا يجنح إليه الشاعر لإحداث تغريب دلالى ، وتمييز للشعر دون النثر باعتباره تجلٍ لقدرة الشاعر على الكشف عن خصائصه وسماته الأسلوبية .

وأنه قد تحقق فى الشعر التفعيلى مفهوم الإيقاع بنوعيه الكمى ، والكيفى ، حيث استطاع أن يوظف بنية الإيقاع توظيفا دراميا ، ويستولد منها دلالات وجماليات تتوازى مع دلالات النص ، وتخلق حالة إيقاعية تتساوى مع الحالة الموضوعية للنص .

وكما كانت القصيدة التفعيلية تحولا من تحولات القصيدة العربية ، فإنها كذلك كانت حاملا لتحول آخر من تحولات الشعر أوجدته الحداثة الشعرية ومحاولات التجريب الشعرى ، والتطور الحتمى للأدب ، وهو قصيدة النثر .

ثالثا - فيما يتعلق بالنوع النووى الشعرى ، والبحث عنه ، توصلت الدراسة إلى أن جزءا كبيرا من الخطاب النقدى العربى قارب فى وعيه النقدى بين سمات وماهية الشعر العربى ، فتعامل مع السمات على أنها ماهية ، ومن ثم فقد سقطت كل السمات الشعرية المتعارف عليها (من وزن وقافية ووجدان وانحراف دلالى) عند البحث عن النوع النووى الشعرى ، ومن ثم كان البحث عن الماهيات الأساسية التى بدونها لا يكون هناك شعرا ، وقد تحدد النوع النووى الشعرى انظر المرجع د. علاء فى :

* **نواة** : عبارة عن علاقة لغوية يهيمن عليها غياب المرجع .
* سمات تضاف إلى هذه النواة ، هى سمة تفتيت البناء الزمنى (هدم مبدأ السببية) ، وسمة الإيقاع النغمى .

وهو ما يشكل المكون النووى للشعر والذى بدونه لا يكون هناك شعر ، وهذه الحالة هى ما يطلق عليها النظير المتخلق

(الآيسومر) التى تمثل مع على المستوى العام ما يمكن أن نطلق عليه فلسفيا : الوجود بالقوة ، وهو ما يمثل المتطلبات الدنيا لأية عمل شعرى ، أى لا يتحقق عمل شعرى إلا بتوفر المكون النووى والنظير المتخلِّق (الآيسومرIsomer) .

آيسومر= [تلقى+ نوع نووى « وسيط متجانس+ تفتيت زمن+ إيقاع نغمى »]

أما حينما يتحقق على المستوى الفعلى عمل ما يحوى ملامح جمالية ، أو عناصر تعبيرية جديدة زائدة على مكونات النظير المتخلِّق (الآيسومر) الشعرى (من وزن ، وقافية ، وصور جمالية ، . . . . . . إلخ) فإنه يتحول إلى ما يسمى : « المناظِر المتحقِّق (الآيسوتوب Isotop) » .

ومن ثم فما لا ينطبق عليه معيار النوع النووى فى قصائد النثر لا يعد شعرا .

رابعا - فيما يتعلق بالبحث فى قصيدة النثر ، توصلت الدراسة إل

أن قصيدة النثر بالفعل هى نوع شعرى جديد يمثل تطورا من تطورات الشعر ، وأنه يمكن الحكم عليها من خلال معيار النوع النووى الشعرى

وتفتح هذه الدراسة - من وجهة نظرنا - الطريق لدراسة النوع الشعرى ، والحكم عليه باستخدام البناء المنهجى الذى اعتمدته الدراسة وكشفت عن أبعاده للحكم على ما هو شعرى ،

وما ليس بشعرى ، وذلك من خلال تطبيق عناصر النوع النووى الشعرى ، وإن كانت هناك مساحات واسعة يمكن ارتيادها فى هذا المجال لم تستطع الدراسة أن تستوفيها حقها ، مثل :

١ - دراسة إشكالية النوع ، والبحث فى النوع النووى لأنواع أدبية أخرى غير الشعر ، كالرواية ، والقصة ، والمسرح ، أو أى نوع من أنواع الفنون الكلامية التى تعتمد اللغة نواة لها لبناء نصها ، وذلك بتطبيق الهيكل العام للنوع النووى الشعرى الذى تم بناءه فى هذه الدراسة .

٢ - دراسة البناء الإيقاعى للشعر العربى قديمة وحديثه من خلال الإيقاع الكيفى ، المتمثل فى البنى الصوتية ، والنبر ، والتنغيم ، نظرا لأن الدراسات العربية القديمة لم تبحث فى هذا الشأن ، مما دفع البعض لإنكار وجود هذه العناصر فى الشعر العربى ، أو اللغة العربية بعامة .

٣ - دراسة تشكلات الإيقاع فى قصيدة النثر .

٤- حصر ودراسة الاتجاهات العامة لقصيدة النثر المصرية فى ضوء تحديد نوعها من خلال تطبيق معيارالنوع النووى عليها ، وذلك بهدف الكشف عن تقنياتها ، وجمالياتها على مستوى الشكل ، وعلى مستوى المضمون . ثم الحكم على نوعيتها من خلال رصد

النصوص التى تمثل إشكالية فى انتساب النوعية ، وذلك بتطبيق مفهوم النوع النووى عليها ، ومن ثم فإن البحث فى دراسة هذه القصيدة على مستوى الشكل والمضمون فيما بعد التجريب الطليعى لم يزل بعد حقلا متسعا للبحث فيه .

المصادر والمراجع

المصادر :

١ - القرآن الكريم .
٢ - ابن منظور الأفريقى : لسان العرب - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ١٤١٠١هـ / ١٩٩٠م .
٣ - الزمخشرى : أساس البلاغة - دار مطابع الشعب - القاهرة - ١٩٦٠
٤ - مجد الدين الفيروزأبادى : القاموس المحيط - المطبعة المصرية - ط٣ - ١٣٥٢هـ/١٩٣٣م .
٥ - المنفلوطى : النظرات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ٦٩٩١
٦ - الموسوعة الشعرية - المجمع الثقافى - الإمارات العربية المتحدة - الإصدار الأول والثانى (اسطوانة C D) - ٢٠٠م.

الدواوين :

٧ - أمل دنقل : الأعمال الكاملة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٨
٨ - أمين الريحانى : هتاف الأودية - دار الريحانى للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٥٥م .

٩ - أنسى الحاج : « لن » - دار الجديد - بيروت - لبنان - ط٢ - ١٩٩٤
١٠ - بدر شاكر السياب : الأعمال الكاملة - دار العودة - بيروت - ١٩٧١
١١ - ـــــــــ : « أزهار وأساطير » - دار العودة - بيروت .
١٢ - الحارث المخزومى : شعره - تحقيق يحيى الجبورى - بغداد - ١٩٧٢ - ١٩٩٧م
١٣ - صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة « الدواوين » - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ .
١٤ - عباس العقاد : أشتات مجتمعات - دار المعارف - مصر - ط١ - ١٩٧٧ .
١٥ - محمد إبراهيم أبو سنة : رماد الأسئلة - دارالشروق - القاهرة - ١٩٩٠م .
١٦ - ـــــــــ : مرايا النهار البعيدة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧م .
١٧ - محمد أبو دومة : السفر فى أنهار الظمأ - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٩م .
١٨ - محمد عفيفى مطر : فاصلة إيقاعات النمل - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٣م .
١٩ - محمود درويش : الأعمال الشعرية - ديوان حبيبتى تنهض

من نومها - دار العودة - بيروت - ط ١٢ - ١٩٨٧م .
٢٠ - المنفلوطى : النظرات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ٦٩٩١م
٢١ - د . يوسف نوفل : شلالات الضوء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٦٩٩١م .

المراجع العربية القديمة :

٢٢ - الآمدى : الموازنة بين أبى تمام والبحترى - نشر السيد صقر - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦١ .
٢٣ - ابن الأثيرالجزرى : المثل السائر - تحقيق محى الدين عبد الحميد - القاهرة - ١٩٣٩ .
٢٤ - ابن جنى : الخصائص - تحقيق محمد على النجار - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٩٠ .
٢٥ - ابن رشد : تلخيص الخطابة - تحقيق وشرح د . محمد سليم سالم - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة - ١٩٦٧م .
٢٦ - ابن رشيق القيروانى : العمدة فى محاسن الشعر وآدابه - نشر محمد محى الدين عبد الحميد - القاهرة - ١٩٥٥ .
٢٧ - ابن سلام الجمحى : طبقات فحول الشعراء - نشر محمد محمود شاكر - دار المعارف - القاهرة .

٢٨ - ابن سينا : كتاب الشفاء - جواع علم الموسيقى - تحقيق زكريا يوسف - القاهرة - ١٩٥٦م .
٢٩ - ابن طباطبا العلوى : عيار الشعر - تحقيق الحاجرى وزغلول - القاهرة - ١٩٥٦م .
٣٠ - ابن عبدربه : العقد الفريد - نشر محمد سعيد العريان - مطبعة الاستقامة - القاهرة - جـ٦ - ط٢ - ١٩٥٣ .
٣١ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء - دار الثقافة - بيروت - د . ت .
٣٢ - ابن هشام : السيرة - البابى الحلبى - القاهرة - ١٩٣٧ - جـ١ .
٣٣ - أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى : زهر الآداب وثمر الألباب - شرح : محمد على البجاوى - دار إحياء الكتب العربية - البابى الحلبى وشركاه - القاهرة - ط٢ - جـ ١، ٢ - ١٩٦٩م .
٣٤ - أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢
٣٥ - أبو هلال العسكرى : الصناعين (الكتابة والشعر) - تحقيق محمد على البجاوى - محمد أبو الفضل إبراهيم - منشورات المكتبة العصرية - بيروت - ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م
٣٦ - أبو يعقوب يوسف السكاكى : مفتاح العلوم - مطبعة البابى الحلبى - القاهرة - ط٢ - ١٤١١هـ - ١٩٩٠م .

٣٧ - الباقلانى : إعجاز القرآن - تحقيق السيد أحمد صقر - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٣ .
٣٨ - الجاحظ : البيان والتبيين - نشر عبد السلام هارون - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٣ - ١٩٦٨ .
٣٩ - ــــــــ : الحيوان - تحقيق عبد السلام هارون - القاهرة - ط٢ - ١٩٦٩ .
٤٠ - الخطابى : بيان إعجاز القرآن - ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن - تحقيق محمد خلف الله أحمد ، ومحمد زغلول سلام - ط٣ - القاهرة - ١٩٧٦ .
٤١ - الخطيب التبريزى : الوافى فى العروض والقوافى - تحقيق د . فخر الدين قباوة - دار الفكر - دمشق - سوريا - ط ٤ - ١٩٨٦م .
٤٢ - السيوطى : الاقتراح - حلب - دار المعارف - د . ت .
٤٣ - الشهرستانى : الملل والنحل - دار المعرفة - بيروت - ١٩٧٥ .
٤٤ - الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام - مجهول المؤلف - تحقيق وشرح : د . غطاس عبد الملك خشبة ، ود . إيزيس فتح الله إبراهيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٨٣ .

٤٥ - عبد القاهر الجرجانى : أسرار البلاغة - شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى - مكتبة القاهرة - مصر - جـ٢ - ط٢ - ١٩٧٦م .

٤٦ - ———— : دلائل الإعجاز - قراءة وتعليق محمود محمد شاكر - مطبعة ودار المدنى - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٣ - ١٩٩٢

٤٧ - الفارابى : جوامع الشعر - ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر لابن رشد - تحقيق محمد سليم سالم - القاهرة - ١٩٧١ .

٤٨ - الفارابى : الموسيقى الكبير - تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - د . ت .

٤٩ - قدامة بن جعفر : نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - القاهرة - ١٩٨٤ .

٥٠ - القرطاجنى : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - تحقيق محمد الحبيب بن خوجه - تونس - ١٩٦٦ .

٥١ - المرزبانى : الموشح فى مآخذ العلماء عند الشعراء - المطبعة السلفية - القاهرة - ١٣٤٣هـ .

٥٢ - المسعودى : مروج الذهب - طبعة باريس - ١٨٧٧م - جـ٢ .

المراجع العربية الحديثة :

٥٣ - إبراهيم أنيس (دكتور) : الأصوات اللغوية - نهضة مصر - القاهرة - ط٣ - ١٩٦١ .

٥٤ - ______ : دلالة الألفاظ - مطبعة دار البيان - القاهرة - ط ٢ - ١٩٦٣م .

٥٥ - ______ : موسيقى الشعر - مطبعة الأنجلو المصرية - القاهرة - ط٦ - ١٩٨٨ .

٥٦ - إبراهيم فتحى : معجم المصطلحات الأدبية - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ - ٢٠٠٠م .

٥٧ - أحمد أمين : ضحى الإسلام - الهيئة المصرية للكتاب - جا ١ - ١٩٩٧

٥٨ - إدريس الناقورى : المصطلح النقدى فى نقد الشعر (دراسة لغوية تاريخية نقدية) - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ط٢ - ١٩٨٤ .

٥٩ - إدوار الخراط : الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات - القاهرة - ١٩٩٤ .

٦٠ - أدونيس : مقدمة للشعر العربى - دار العودة - بيروت - ط٢ - ١٩٧٥

٦١ - بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث - المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩٤ .

٦٢ - تمام حسان (دكتور) :-اللغة العربية معناها ومبناها - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٩٤م .
٦٣ - جابر عصفور(دكتور) : مفهوم الشعر - دراسة فى التراث النقدى - دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٧٨م .
٦٤ - جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام - بيروت - ط١ - ١٩٦٨ .
٦٥ - د . حامد أبو أحمد (دكتور) : الخطاب والقارئ (نظريات التلقى وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة) - كتاب الرياض - مؤسسة اليمامة الصحفية - ١٤١٧هـ .
٦٦ - د حسن البنا عز الدين (دكتور) : الكلمات والأشياء (التحليل البنيوى لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى) - دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت - ط١ - ١٩٨٩م .
٦٧ - حسنى عبد الجليل يوسف (دكتور) : موسيقى الشعر العربى - الجزء الثانى (ظواهر التجديد) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٨٩ م .
٦٨ - رمضان عبد التواب (دكتور) : المدخل إلى علم اللغة العام ومناهج البحث اللغوي - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢ - ١٩٨٥ .

٦٩ - ـــــــــ : التطور اللغوى مظاهره وعلله وقوانينه - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٥ .
٧٠ - سلمى الخضراء الجيوشى : الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله - عالم الفكر - الكويت - ١٩٧٣م .
٧١ - سيد البحراوى (دكتور) : الإيقاع فى شعر السياب - نوارة للترجمة والنشر - القاهرة - ط١ - ١٩٩٦م .
٧٢ - السيد محمد إبراهيم : الضرورة الشعرية « دراسة أسلوبية » - دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع - ط٢ - ١٩٨١ .
٧٣ - شعبان صلاح (دكتور) : موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع - دار الثقافة العربية - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٩م .
٧٤ - شكرى عياد(دكتور) : موسيقى الشعر العربى « مشروع دراسة علمية » - أصدقاء الكتاب - القاهرة - د . ت . .
٧٥ - ـــــــــ : أزمة الشعر المعاصر - أصدقاء الكتاب - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٨ .
٧٦ - شوقى ضيف (دكتور) : الفن ومذاهبه فى الشعر العربى - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة - ط١ - ١٩٤٣م .
٧٧ - ـــ : البحث الأدبى (طبيعته - مناهجه - أصوله) - دار المعارف - القاهرة - ط٤ - ١٩٧٢ .

٧٨ – ـــ : العصر الجاهلى – دار المعارف – القاهرة – د . ت . – ط٤ .
٧٩ – صلاح السروى (دكتور) : تحطيم الشكل خلق الشكل – سلسلة كتابات نقدية – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ١٩٩٧ .
٨٠ – صلاح فضل (دكتور) : علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته – مختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٢م
٨١ – ـــــــــ : أساليب الشعرية المعاصرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة .
٨٢ – الطاهر مكى (دكتور) : امرؤ القيس حياته وشعره – دار المعارف – القاهرة – ط٥ – ١٩٨٥ .
٨٣ – ـــــــــ : الشعر العربى المعاصر – روائعه – دار المعارف – مصر .
٨٤ – عباس محمود العقاد : دراسات فى المذاهب الأدبية والاجتماعية – مكتبة غريب – مصر .
٨٥ – عبد الله الطيب المجذوب (دكتور) : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها – القاهرة – ١٩٥٥م .
٨٦ – عبد الله راجح : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد – منشورات عيون – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٧ .

٨٧ - عبد الحميد الشلقانى (دكتور) : الأعراب الرواة - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ليبيا - ط٢ - ١٩٨٢م .

٨٨ - ـــــــــ : مصادر اللغة - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ط٢ - ١٩٨٢ .

٨٩ - عبد السلام المسدى (دكتور) : الأسلوبية والأسلوب - الدار العربية للكتاب - طرابلس - ١٩٧١ م .

٩٠ - عبد المنعم خضرالزبيدى : مقدمة لدراسة الشعر الجاهلى - منشورات جامعة قار يونس - ليبيا - ١٩٨٠م .

٩١ - عز الدين إسماعيل(دكتور) : الشعر العربى ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - دار الفكر العربى - ط٣ - ١٩٦٦ م .

٩٢ - ـــ : التفسير النفسى للأدب - دار العودة - بيروت - ١٩٦٣م

٩٣ - عماد حاتم (دكتور) : فى فقه اللغة وتاريخ الكتابة - المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس - ط١ - ١٩٨٢م .

٩٤ - غالى شكرى (دكتور) : شعرنا العربى الحديث إلى أين : دار الشروق - القاهرة - ط١ - ١٩٩١ م .

٩٥ - محمد بنيس : الشعر العربى الحديث « بنياته وإبدالاتها » - ١ - التقليدية - دار طوبقال للنشر والتوزيع - المغرب - ط١ - ١٩٩٠م .
٩٦ - ـــــــ : الشعر العربى الحديث « بنياته وإبدالاتها » - ٢ - الرومانسية - دار طوبقال للنشر والتوزيع - المغرب - ط١ - ١٩٩٠م .
٩٧ - محمد حسن عبد الله (دكتور) : الصورة والبناء الشعرى - دار المعارف - ط١ - ١٩٨١ .
٩٨ - محمد العبد (دكتور) : اللغة والإبداع الأدبى - دار الفكر - القاهرة - ط١ - ١٩٨٩ .
٩٩ - محمد عبد المطلب (دكتور) : البلاغة والأسلوبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٤م .
١٠٠ - ـــــــ : النص المشكل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٩م .
١٠١ - محمد عثمان على : أدب ما قبل الإسلام - المؤسسة العالمية للدراسات والنشر والتوزيع - طرابلس - ليبيا - ط١ - ١٩٨٣ .
١٠٢ - محمد العلمى : العروض والقافية - دراسة فى التأسيس والاستدراك - دار الثقافة - الدار البيضاء - المغرب - ط ١ - ١٩٨٣م

١٠٣ - محمد عونى عبد الرءوف (دكتور) : بدايات الشعر العربى بين الكم والكيف - القاهرة - ١٩٧٦ .
١٠٤ - محمد فكرى الجزار (دكتور) : لسانيات الآختلاف - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ م .
١٠٥ - محمد لطفى اليوسفى : فى بنية الشعر المعاصر - دار سراس - تونس - ١٩٨٥م .
١٠٦ - محمد نجيب التلاوى : القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ م .
١٠٧ - محمد النويهى (دكتور) : قضية الشعر الجديد - مكتبة الخانجى - القاهرة - ط٢ - ١٩٧١م .
١٠٨ - محمود الدش (دكتور) : أبو العتاهية حياته وشعره - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة - ط١ - ١٩٦٨ .
١٠٩ - محمود على السمان (دكتور) : العروض القديم (أوزان الشعر العربى وقوافيه) - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٤
١١٠ - محمود الضبع : السرد الشعرى (دراسة تطبيقية على الشعر الجديد) - رسالة ماالله‌ستير غير منشورة - كلية البنات - جامعة عين شمس - ١٩٩٧ .
١١١ - مراد عبد الرحمن مبروك : من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجى لدراسة النص الشعرى - هيئة قصور الثقافة - ١٩٩٦ .

١١٢ – مصطفى الجوزو (دكتور) : نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) جـ١ – دار الطليعة – بيروت – ط١ – ١٩٨١ .
١١٣ – نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر – بيروت – دار العلم للملايين – ط٤ – ١٩٧٤ .
١١٤ – الولى محمد : الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى – المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٠ .
١١٥ – يوسف خليف (دكتور) : حياة الشعر فى الكوفة إلى نهاية القرن الثانى الهجرى – د . ت . – ودون تحديد جهة طبع .
١١٦ – يوسف حسن نوفل (دكتور) : بيئات الأدب العربى – دار المريخ – الرياض – ط١ – ١٩٨٤ .
١١٧ – ـــــــــ : الصورة الشعرية واستيحاء الألوان – دار النهضة العربية – القاهرة – ط١ – ١٩٨٥ .

خامسا المراجع المترجمة :

١١٨ – أ . أ . مندلاو : الزمن والرواية – ترجمة : بكر عباس – مراجعة : إحسان عباس – دار صادر – بيروت – ط١ – ١٩٩٧ .

١١٩ – إيين نيكلسون ، وآخرون : فكرة الزمان عبر التاريخ – ترجمة : فؤاد كامل – عالم المعرفة – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الكويت – ١٩٩٢م .
١٢٠ – بروكلمان : فقه اللغات السامية – ترجمة : د . رمضان عبد التواب – مطبوعات جامعة الرياض – الرياض – ١٩٧٧ .
١٢١ – بيتر برجر : نظرية المسرح الطليعى – نقله عن الألمانية : مايكل شو – ترجمة : د . سحر فراج – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وزارة الثقافة – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٠م
١٢٢ – تزفيتان تودوروف : الشعرية – ترجمة شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة – دار توبقال للنشر – المغرب – ط٢ – ١٩٩٠ .
١٢٣ –ـــــــــ : مفهوم الأدب – ترجمة د . منذر عياشى – النادى الأدبى الثقافى بجدة – ط١ – ١٩٩٠ .
١٢٤ – جان كوين : بناء لغة الشعر – ترجمة : د . أحمد درويش – القاهرة – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط١ – ١٩٩٠
١٢٥ – جيدسون جيروم : الشاعر والشكل (دليل الشاعر) – تعريب : صبرى محمد حسن / عبد الرحمن القعود – دار المريخ – الرياض – ١٩٩٥ .

١٢٦ - دى سوسيور : علم اللغة العام - ترجمة : يوئيل وسف عزيز - بيت الموصل - العراق - ط٢ - ١٩٨٨م .
١٢٧ - ر . م . ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة - ترجمة جورج طرابيشى - منشورات عويدات - بيروت - ط٢ - ١٩٨٠ .
١٢٨ - روبرت هولب : نظرية التلقى - ترجمة : د . عز الدين إسماعيل - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ط١ - ١٩٩٤م .
١٢٩ - رولان بارت : الدرجة الصفر للكتابة - ترجمة : محمد برادة - الشركة المصرية للناشرين المتحدين - ط٣ - ١٩٨٥ .
١٣٠ - رومان ياكبسون : قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولى ومبارك حنون - دار توبقال للنشر - المغرب - ط١ - ١٩٩٨ .
١٣١ - رينو ديسه : العرب فى سوريا قبل الإسلام - ترجمة عبد الحميد الدواخلى - مراجعة : د . محمد مصطفى زيادة - الدار القومية للنشر - القاهرة .
١٣٢ - رينيه ويليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب - ترجمة محى الدين صبحى - المجلس الأعلى للفنون والآداب - سوريا - ١٩٧٢م .

١٣٣ - سوزان برنار : قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن - ترجمة راوية صادق - دار شرقيات - القاهرة - الجزء الأول - ط١ - ١٩٩٨م .
١٣٤ - فان دايك : النص والسياق (استقصاء البحث فى الخطاب الدلالى والتداولى) - ترجمة عبد القادر قنينى - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ط١ - ٢٠٠٠م .
١٣٥ - فولفانج آيسر : فعل القراءة (نظرية فى الاستجابة الجمالية) - ترجمة : د . عبد الوهاب علوب - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ط١ - ٢٠٠٠م
١٣٦ - كارلو نلينو : تاريخ الآداب العربية - دار المعارف - القاهرة - ١٩٥٤ .
١٣٧ - ليفى شتراوس ، وآخرون : البنيوية وما بعدها من ليفى شتراوس إلى دريدا ، تحرير : جون ستروك ، ترجمة : د. محمد عصفور - الكويت - ١٩٩٦م .
١٣٨ - مايكل ريفاتير : دلائليات الشعر - ترجمة ودراسة : محمد معتصم - منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط - المغرب - ١٩٩٧م .
١٣٩ - نورثروب فراى : الأسطورة والرمز - طريق الإسراف - ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت .

١٤٠ - هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب - ترجمة : د . أسعد رزوق - مراجعة : العوضى الوكيل - مؤسسة سجل العرب - القاهرة - ط١ - ١٩٧٢م .

١٤١ - هنريش بليث : البلاغة والأسلوبية (نحو منهج سيميائى لتحليل النص) - ترجمة وتعليق : د . محمد العمرى - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٩م .

المراجع غير المترجمة :

142- Dr Alaa Abd Elhady: Early Arabic Performative Manifestations And The Theorical Genre - Did Arabs Know The Theorical Art Before 1847 , A. d., - Unpuplished P. hd Dissertation - Hungarian Academy Of Sciences - 1997 - P. P. 129 - 209.

143- Dr Alaa Abd Elhady: Theory Of The Literary Genre And The Theatre " Theorical Achievement " - P.P. 13 - 51 - From: Aesthetics Of Reception And Hermeneutics - Papers Presented To The First International Conference On Literary Criticism (Cairo 1997).

144- Becsy, Tamas: Drama As A Genre And Its Kinds (Hungarian Theatre Centre Of International Theatre Institute, Budapest, 1986) P. 65.

145- an Makarovsky, " Standard Languige And Poetic In

Pragu School Reader On En Thetics, Literary Structure And Style , Ed And Tr. Paul L. Carvin (Washington: Geargetown Unvi Press, 1964).

الرسائل غير المنشورة ، والدوريات :

١٤٦ - أحمد صالح الطامى : إشكالية المصطلح الشعرى الحديث « الشعرالحرنموذجا » - علامات فى النقد - المجلد الثامن - الجزء الثلاثون - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ديسمبر ١٩٩٨ .

١٤٧ - أحمد عبد المعطى حجازى : صورة شخصية للسيد ص ك - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد ٤٠٢ - مارس ٢٠٠١ م .

١٤٨ - أدونيس : فى قصيدة النثر - مجلة شعر - لبنان - العدد ١٤ - ١٩٦٠ .

١٤٩ - أمبرتو إيكو : شعرية الأثر المفتوح - ترجمة : عبد الرحمن بوعلى - مجلة نوافذ - النادى الأدبى الثقافى - جدة - عدد ٦ - ٩١٤١ هـ .

١٥٠ - بول شاوول : مقدمة فى قصيدة النثر العربية - مجلة فصول « أفق الشعر » - مجلد ١٦ - عدد١ - صيف ١٩٩٧ - القاهرة .

١٥١ - رشيد يحياوى : قصيدة النثر مغالطات التعريف - مجلة علامات فى النقد - ج٣٢ - مج ٨ - مايو ١٩٩٩ .
١٥٢ - رفعت سلام : قصيدة النثر العربية ملاحظات أولية - مجلة فصول « أفق الشعر » - مجلد ١٦ - عدد١ - صيف ١٩٩٧ - القاهرة .
١٥٣ - سلمى الخضراء الجيوشى : الشعر العربى المعاصر تطوره ومستقبله - عالم الفكر - ص ٣٤٦ .
١٥٤ - صلاح عبد الصبور : الشعر الجديد : لماذا ؟ مجلة الشعر - عدد ٥٩ - ديسمبر ١٩٦١ .
١٥٥ - د . صلاح فضل : إيقاع آخر . . .شعر آخر - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - ١٩٩٣ م .
١٥٦ - د . علاء عبد الهادى : تجريب ماذا وطليعة من - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد٣٢٤ - سبتمبر ١٩٩٩م .
١٥٧ - ــــــــ : حصاد التجريبى وسؤاله - مجلة المسرح - القاهرة - عدد١٤٣ - أكتوبر ٢٠٠٠م .
١٥٨ - ــــــــ : خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية - مجلة أبواب - دار الساقى - بيروت - عدد٢٦ - ٢٠٠٠م
١٥٩ - د . على عشرى زايد : إن كان هذا شعر فكلام العرب باطل - مجلة إبداع - القاهرة - مارس ١٩٩٦ - عدد٣ .
١٦٠ - فخرى صالح : قصيدة النثر العربية الإطار النظرى

والنماذج الجديدة - مجلة فصول «أفق الشعر» - مجلد ١٦ - عدد١ - صيف ١٩٩٧ - القاهرة .
١٦١ - د . كمال أبو ديب : قصيدة النثر وجماليات الخروج والانقطاع - - مجلة نزوى - مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان - العدد ١٧ - يناير ١٩٩٩م .
١٦٢ - كمال نشأت : شعر الحياة اليومية - مجلة إبداع - القاهرة - مارس ١٩٩٦ - عدد٣ .
١٦٣ - محمد عفيفى مطر : منمنمة يرى السكران فى شطح الدمع ويسمع - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد ٤٠٢ - مارس ٢٠٠١ م .
١٦٤ - محمد الهادى الطرابلسى : فى مفهوم الإيقاع - حوليات الجامعة التونسية - عدد ٣٢ - ١٩٩١ م .
١٦٥ - نازك الملائكة : مجلة الشعر - العدد الثالث - يوليو ١٩٧٦ .
١٦٦ - نورمان فريدمان : الصورة الفنية - مقالة مترجمة - ترجمة : جابر عصفور - مجلة الأديب المعاصر - عدد ١٦ - القاهرة - ١٩٧٦ .
١٦٧ - هنرى ميشونيك : إذا تغيرت نظرية الإيقاع تغيرت معها نظرية اللغة بأكملها - ترجمة كاميليا صبحى - مجلة إضاءة - سما للنشر والتوزيع - القاهرة - عدد ٢ - ٢٠٠١ م .
١٦٨ - الرسالة : عدد ٥٨٣ - سنة ١١ - - ٢٥ أكتوبر - ١٩٤٣ .

فهرس المحتويات

صدر فى السلسلة

١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ..... د. سيد حامد النساج
٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية ..... فؤاد دوارة
٣ - بناء لغة الشعر ..... تأليف جون كوين
ترجمة : د. أحمد درويش
٤ - معنى الفن ..... تأليف هربت ريد
ترجمة : سامى خشبة
٥ - روايات عربية معاصرة ..... د. كمال نشأت
٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ..... د. حسين على محمد
٧ - فى نقد الشعر ..... د. كمال نشأت
٨ - سرادقات من ورق ..... د. صبرى حافظ
٩ - ثقافتنا بين نعم ولا ..... د. غالى شكرى
١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ..... د. نصر حامد أبو زيد
١١ - مقدمة فى نظرية الأدب ..... تاليف تيرى إيجلتون
ترجمة : أحمد حسان
١٢ - الوتر والعازفون ..... حلمى سالم
١٣ - الإنسان بين الغربة والمطاردة ..... محمد محمود عبد الرازق
١٤ - ملاحظات نقدية ..... د. نعيم عطية
١٥ - فى القصة العربية ..... يوسف حسن نوفل
١٦ - نجيب محفوظ - صداقة جيلين ..... محمد جبريل
١٧ - النقد المسرحى فى مصر ..... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
١٨ - قضايا المسرح المصرى المعاصر ..... د. أحمد سخسوخ
١٩ - رؤية فرنسية للأدب العربى ..... د. أحمد درويش
٢٠ - الأدب والجنون ..... د. شاكر عبد الحميد
٢١ - المرئى واللا مرئى ..... د. رمضان بسطاويسى
٢٢ - المعنى المراوغ ..... د. رشيد العنانى
٢٣ - إنتاج الدلالة الأدبية ..... د. صلاح فضل
٢٤ - كلاسيكيات السينما ..... على أبو شادى
٢٥ - من الصمت إلى التمرد ..... إدوار الخراط
٢٦ - مدخل إلى مابعد الحداثة ..... أحمد حسان
٢٧ - مراجعات فى القصة والرواية ..... عبد الرحمن أبو عوف
٢٨ - الخطاب المسرحى ..... أحمد عبد الرازق أبو العلا
٢٩ - قراءات فى ابداعات معاصرة ..... محمود عبد الوهاب
٣٠ - نقد الشعر العربى من منظور يهودى ..... د. محمد نجيب التلاوى
٣١ - تقابلات الحداثة ..... د. محمد عبد المطلب

٣٢ - دعوة يوسف إدريس المسرحية .... د. ابراهيم حمادة
٣٣ - أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب
٣٤ - مدخل إلى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق
٣٥ - أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم
٣٦ - أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل
٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى
٣٨ - القصة تطورا وتمردًا .... يوسف الشارونى
٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق
٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى
٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد
٤٥ - تقابلات الحداثة .... د. محمد عبد المطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الثانى)
٤٨ - المخلص والضحية .... محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة إبراهيم
٥٠ - من الصوت إلى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى
٥٢ - أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربى المعاصر .... د. مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .... د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .... مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات فى الدراما والنقد .... حمادة إبراهيم
٥٧ - الحراك الأدبى .... أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .... محمد حسين هيكل
٥٩ - تيار الوعى فى الرواية المصرية .... د. محمود الحسينى
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسى المعاصر .... محمد على الكردى
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .... د. مارى تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .... كمال رمزى
٦٣ - تحطيم الشكل - خلق الشكل .... د. صلاح السروى
٦٤ - البحث عن طريق جديد .... عبد الرحمن أبو عوف
٦٥ - الثقافة والاعلام .... مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ .... حسين عيد
٦٧ - مقدمة فى نظرية الأدب .... د. عبد المنعم تليمة
٦٨ - ما وراء الواقع .... ادوار الخراط
٦٩ - بئر العسل .... حاتم الصكر

٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٧١ - مصر المكان .... محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .... على أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .... على أدهم
٧٤ - المسرح المصرى الحديث .... حمدى عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .... ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضيئة .... محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدى .... د. أحمد درويش
٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع .... د. رمضان بسطاويسى
٧٩ - استراتيجية المكان .... د. مصطفى الضبع
٨٠ - علم الجمال الأدبى .... سامى اسماعيل
٨١ - سرادقات من ورق .... د. صبرى حافظ
٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق .... مجموعة من المؤلفين
٨٣ - أدب الدقهلية .... مجموعة من المؤلفين
٨٤ - بوابة جبر الخواطر .... محمد مستجاب
٨٥ - شفرات النص .... د. صلاح فضل
٨٦ - التناص فى شعر السبعينات .... فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار
٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ .... كمال رمزى
٨٩ - بلاغة الكذب .... د. محمد بدوى
٩٠ - التراث والقراءة .... ابن الوليد يحيى
٩١ - مسيرة الرواية فى مصر .... د. حامد أبو أحمد
٩٢ - النص المشكل .... د. محمد عبد المطلب
٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .... د. محمد حسن عبد الله
٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر .... د. محمد على الكردى
٩٥ - مدرسة البعث .... عبد العزيز الدسوقى
٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال .... عبد العزيز موافى
٩٧ - شعر الحداثة فى مصر .... ادوارد الخراط
٩٨ - سايكولوجية الشعر .... نازك الملائكة
٩٩ - رواية التحولات الإجتماعية .... أمجد ريان
١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
١٠١ - تأويل العابر .... البهاء حسين
١٠٢ - الفلسطينيون والادب المقارن .... عز الدين المناصرة
١٠٣ - أنساق القيم .... طلعت رضوان
١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر .... د. السيدة جابر خلاف
١٠٥ - التجريب فى القصة .... هيثم الحاج على
١٠٦ - لغة الشعر الحديث .... د. مصطفى رجب

١٠٧ – الوعى الحضارى وأساطير التصور ... ناجى رشوان
١٠٨ – كبرياء الرواية ... محمود حنفى كساب
١٠٩ – الرواية والمدينة ... د. حسين حمودة
١١٠ – الحضور والحضور المضاد ... عبد الناصر هلال
١١١ – الراوى فى روايات محمد البساطى ... شحات محمد عبد المجيد
١١٢ – بلاغة التوصيل وتأسيس النوع ... د. ألفت الروبى
١١٣ – روائى من بحرى ... حسنى سيد لبيب
١١٤ – بلاغة السرد ... د. محمد عبد المطلب
١١٥ – مسرح صلاح عبد الصبور – ج ١ ... د. أحمد مجاهد
١١٦ – مسرح صلاح عبد الصبور – ج ٢ ... د. أحمد مجاهد
١١٧ – وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى
١١٨ – القصيدة الحديثة ... عبد المنعم عواد يوسف
١١٩ – الإبداع والحرية ... رمضان بسطاويسى
١٢٠ – أوراق ومسافات ... حسن الجوخ
١٢١ – الرحلة فى الأدب العربى ... د. شعيب حليفى
١٢٢ – الأدب والصحافة فى مصر ... مرعى مدكور
١٢٣ – فن القصة القصيرة ... فؤاد قنديل
١٢٤ – مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين ... محمد مهدى الشريف
١٢٥ – السرد المكتنز ... أيمن بكر
١٢٦ – الذات والعالم ... صلاح السروى
١٢٧ – التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم ... عصام الدين أبو العلا
١٢٨ – نجيب محفوظ ... إشراف د. عبد الحميد إبراهيم
١٢٩ – قضايا النقد والإبداع العربى ... د. سيد البحراوى
١٣٠ – أدباء من الشمال ... د. السيد أمين شلبى
١٣١ – حداثتنا المحاصرة ... مهدى بندق
١٣٢ – الولاء والولاء المجاور ... د. عبد الحكم العامى
١٣٣ – مبدعون وجوائز ... يوسف الشارونى
١٣٤ – أدباء فى المقدمة ... رجاء النقاش
١٣٥ – المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر ... مديحة جابر السايح
١٣٦ – العلاقات النحوية وتشكيل الصورة ... محمد سعد شحاته
١٣٧ – الخطاب الروائى عند غسان كنفانى ... منار حسن فتح الباب
١٣٨ – قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ... د. محمود إبراهيم الضبع